TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

GRUDZIEŃ 1946

ROK II ZESZYT 12

TWÓRCZOŚĆ

GRUDZIEŃ

1946

TREŚĆ ZESZYTU

JERZY SZANIAWSKI: DWA TEATRY
STEPHEN VINCENT BENÉT: LITANIA ZA OFIARY DYKTATUR
JERZY ZAGÓRSKI: ZAWODZENIE NAD WIĘZIENIEM MAMERTYŃSKIM
JAN PARANDOWSKI: ALCHEMIA SŁOWA
WITOLD WIRPSZA: WIERSZE
ARTUR SANDAUER: KONSTRUKTYWNY NIHILIZM
TADEUSZ DOBROWOLSKI: UWAGI O ROZPRAWIE NA TEMAT BUDOWY OBRAZU
SPRAWY I TROSKI: JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?
SPRAWOZDANIA
NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

OK II ZESZYT 12

GRUDZIEŃ 1946

8 000 EGZEMPLARZY

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M — 16602

DWA TEATRY

KOMEDIA W TRZECH AKTACH

JERZEGO SZANIAWSKIEGO

OSOBY

DYREKTOR TEATRU
DYREKTOR DRUGI
LIZELOTTA
LAURA
WOŹNY
CHŁOPIEC
AUTOR
MONTEK
MATKA
PANI
LEŚNICZY
ŻONA
ANDRZEJ
ANNA
OJCIEC
KAPITAN
LEKARZ
KOBIETY I CHŁOPCY

AKT PIERWSZY

(Gabinet dyrektora teatru „Małe Zwierciadło". Zarazem jest to jego gabinet prywatny — mieszkanie jest przy teatrze. Dużo książek, papierów. Jedne drzwi. Koło drzwi duży nowy afisz. Biurko, fotele. Dyrektor siada do pracy obrócony plecami do drzwi.

Dyrektor siedzi przy biurku. Człowiek po pięćdziesiątce. Wchodzi Laura, kobieta nie pozbawiona dystynkcji i śladów dużej urody)

LAURA *(wnosi tacę ze śniadaniem)*: Dzień dobry panu dyrektorowi. Jest śniadanie.

DYREKTOR: Dzień dobry, pani Lauro. Dziękuję. Widzę, że tu znowu wszystkiego za dużo. Dwa rogaliki i filiżanka kawy zupełnie mi wystarczy.

LAURA: Nie mogę pozwolić na to, żeby pan się głodził. Wprost patrzeć nie mogę, kiedy pan je tak mało. Mężczyzna musi się odżywiać, zwłaszcza jeżeli pracuje tyle co pan dyrektor.

DYREKTOR: Ależ odżywia mnie pani, odżywia właśnie zanadto.

LAURA: O... lubi pan kożuszek ze śmietanki, a wcale go pan nie nałożył. *(nakłada kożuszek do filiżanki Dyrektora)* Trzeba wciąż czuwać, żeby pan sobie krzywdy nie zrobił.

DYREKTOR: A, kożuszek... dziękuję. Rzeczywiście lubię. Ale pani potrafi wynaleźć śmietankę... Naprawdę doskonała.

LAURA: No to się cieszę, że panu dyrektorowi smakuje. A już zaczął się pan irytować, że wszystkiego za dużo.

DYREKTOR: Nie irytuję się... No, niech pani teraz siądzie i opowie, jaki pani miała sen. Pewnie się pani coś śniło. Jest stwierdzone, że podczas deszczu widziadła senne występują częściej.

LAURA: Owszem. Miałam dziś ciekawy sen. *(po chwili zamyślenia)* Śniła mi się biała willa.

DYREKTOR: Willa?

LAURA: Tak, piękna willa. Stała na lekkim wzniesieniu nad jeziorem. Od willi do jeziora prowadziły schody. Niebo było pogodne, niebieskie, bez chmur. Pan dyrektor siedział na tarasie.

DYREKTOR: Ja siedziałem?

LAURA: Tak, pan. Przyniosłam świeżo zerwane kwiaty i postawiłam je w wazonie, obok pana, na stoliku. A pan patrzył gdzieś w dal i wcale mnie nie widział. Ani mnie, ani tych kwiatów. *(po chwili)* Niebo było błękitne. *(po*

chwili) Obudziłam się z jakimś smutkiem w duszy. Spojrzałam na szyby — deszcz pada.

DYREKTOR *(odstawiając filiżankę)*: Więc mówi pani, biała willa, a niebo błękitne. Tak... tu najciekawsze są te kolory. Biel, błękit, kwiaty...

LAURA: Uważa pan, że najważniejsze w tym śnie są kolory?

DYREKTOR: Zajrzymy do kartoteki. *(szuka)* Laura W. Na podstawie tego, co do tej pory napisaliśmy, można już coś nie coś... można już wyciągnąć pewne wnioski. Tu mam podany przez panią sen, jedenastego lipca. W nocy jedenastego lipca śnił się pani kardynał, na kolanach kardynała siedział czarny kot o zielonych oczach. Biała ręka kardynała głaskała kota. Proszę pani... Czy pani kiedy malowała, albo przynajmniej chciała malować? Czy nigdy nie myślała pani o wstąpieniu do szkoły malarskiej?

LAURA: Nie. Po tragicznej śmierci ojca-generała, który zginął podczas rewolucji, znalazłam się w tak ciężkim położeniu, że nie mogłam myśleć o sztuce.

DYREKTOR: Ale niegdyś... niech pani sobie przypomni, w tej bardzo dalekiej przeszłości, kiedy pani była dzieckiem... czy...

LAURA: Dlaczego pan tak podkreślił „w tej bardzo dalekiej przeszłości?"

DYREKTOR: Podkreśliłem? Ach, nie, bynajmniej... bez żadnej intencji... ale pani jest przewrażliwiona... no to się odbija nawet w snach pani. Wracajmy do rzeczy... Czy niegdyś w dzieciństwie, gdy ujrzała pani pudełko z farbami... pani wie, takie dziecinne pudełko — czy nie kusiło panią, żeby malować?

LAURA: Owszem, miałam takie pudełko z farbami. — Rzeczywiście malowałam.

DYREKTOR: A widzi pani. Okoliczności życiowe sprawiły, że pani nie mogła później malować. Ale te zamiłowania czy zdolności tkwiły w pani. Te rzeczy utajone, niewypowiedziane, szukają we śnie jakiejś drogi, aby wyjść na jaw. To są rzeczy mniej więcej zgodne z teoriami mego znakomitego kolegi, wiedeńskiego badacza snów, z którym zresztą nie we wszystkim się zgadzam. *(bije dziewiąta)* O, już dziewiąta. Kończmy ze snami, wracajmy do teatru. Dziś próba generalna, zacznie tu się zaraz duży ruch.

LAURA *(wstaje)*: Co pan dyrektor chciałby dziś na obiad?

DYREKTOR: Ach, wszystko, co mi pani poda, będzie dobre.

LAURA: Czy do rosołu woli pan kluseczki francuskie, czy może paszteciki z móżdżkami?

DYREKTOR: Niech będą paszteciki. Ale wszystko, co pani poda, jest takie smaczne, że jem stanowczo za dużo. Wczoraj nawet z rana nie czułem się dobrze.

LAURA: Przedwczoraj, niestety, nie ja panu przyrządzałam kolację. Wrócił pan bardzo późno, jadł pan gdzieś indziej.

DYREKTOR: Późno wróciłem? Skąd pani wie?

LAURA: Słyszałam.

DYREKTOR: Starałem się otwierać drzwi bardzo cicho.

LAURA: Nie spałam.

DYREKTOR: Niepotrzebnie pani tak długo w nocy czuwa. To niezdrowo.

LAURA: Dla pana dyrektora, zdaje się, także bardzo niezdrowo tak się nie wysypiać i nie jadać w domu. Mężczyzna po czterdziestce musi jednak już więcej troszczyć się o swoje zdrowie.

DYREKTOR: Po czterdziestce, pani mówi — hm. Bardzo pani łaskawa. „Po czterdziestce". Bardzo miło to pani powiedziała. Ale tak w ogóle, wie pani, to ciągłe pamiętanie o swoim wieku to nie jest dobre. To człowieka unamuje, odbiera mu energię. Co znaczą lata, kiedy człowiek po... pięćdziesiątce... chce pójść na kort tenisowy, albo... czy ja wiem — no, na ślizgawkę.

LAURA: Na ślizgawkę?

DYREKTOR: No, mówię tak dla przykładu, sam się nie ślizgałem, ale pomyślałem teraz, czemu ja, na przykład, nie mógłbym pójść razem z uczniami na ślizgawkę.

LAURA: Ale gdyby pan poszedł tam dlatego, żeby się spotkać z młodą dziewczyną...

DYREKTOR: To co?

LAURA: To... mógłby pan łatwiej stracić może równowagę niż ci uczniacy... mogłoby to być niebezpieczne.

DYREKTOR: Ach, tak pani sądzi. Wróćmy do sprawy obiadu, więc proszę uprzejmie nie za dużo mi dawać jedzenia, nie za dużo. *(zaczyna przeglądać papiery).*

LAURA: Dobrze. Zastosuję się do tego, panie dyrektorze. *(bierze tacę, odchodzi, ale zatrzymuje się jeszcze przed afiszem, czyta; po chwili)* W tym przedstawieniu widzę, że nie gra panna Lizelotta. *(po chwili)* To dziwne... nie ma przedstawienia bez niej, a tu... *(po chwili)* Trzeba przyznać, że ślicznie wyglądała ostatnim razem w tej sztuce „Zima". Weszła w białym futerku, w futrzanej czapce i niosła łyżwy. Wracała ze ślizgawki.

DYREKTOR *(uderzył dłonią o biurko, zerwał się z miejsca)*: Proszę pani, dosyć. Do spraw teatralnych proszę się nie wtrącać. Tego nie lubię. Nic panią nie powinno obchodzić, czy ktoś gra w jakiejś sztuce, czy nie gra. Umówiliśmy się, że będzie mi pani prowadziła dom. Prowadzi pani doskonale. Pani kotlety to arcydzieło. Pani desery to poematy. Z przyjemnością wysłucham, gdy mi pani opowie przy obiedzie o tym, że deszcz pada, że koń padł na ulicy, że sąsiadce urodziły się bliźnięta — słowem o wszystkim, byle nie o teatrze.

LAURA: Przepraszam pana dyrektora.

DYREKTOR: To ja panią przepraszam, że mówiłem może zbyt głośno. I proszę jeszcze o jedno. Z tej racji, że pani prowadzi mi dom i mieszka przy teatrze, na pewno będą dochodziły do pani jakieś plotki teatralne, intrygi, próby wciągnięcia pani w te sprawy, jakieś protekcje i tak dalej. Proszę mi nigdy o tym nie mówić i być od tego z daleka.

LAURA *(słucha spokojnie z opuszczonymi powiekami)*: Dobrze. Będę z daleka.

DYREKTOR: I wtedy będzie między nami zgoda.

LAURA: Nie będę nigdy mówiła o osobach związanych z teatrem.

DYREKTOR: Dziękuję pani. *(siada, zaczyna na nowo przerzucać papiery. Jest jeszcze zachmurzony. Laura popatrzyła chwilę na Dyrektora, jakby z miłością, westchnęła, wychodzi. Dyrektor przerzuca dalej papiery, wchodzi ostrożnie Woźny)* Czy kto czeka?

WOŹNY: A czeka tych dwóch. Jeden z fajką, a drugi mizerny.

DYREKTOR *(wciąż zły)*: Poprosić! — który z nich pierwszy.

WOŹNY: Niech poczekają. Zawsze to lepiej wygląda, jak taki interesant poczeka na pana dyrektora, a nie tak od razu przed oblicze. Ledwie przyszedł i już załatwiony. Pan dyrektor powinien wprowadzić, żebym ja miał kartki na takiej kartce interesant napisze własnoręcznie swoje imię, nazwisko, w jakiej sprawie — i dopiero wtedy.

DYREKTOR: Skąd wam, panie Matkowski, przyszło na myśl akurat dzisiaj żeby tu wprowadzić nowe zwyczaje.

WOŹNY: A bo to ja wczoraj spotkałem kolegę z innego teatru i on zaczął sobie nas, czyli „Małe Zwierciadło", lekceważyć.

DYREKTOR: Lekceważyć?

WOŹNY: Powiada, że my gramy same jednoaktówki, powiada, i że co to za nazwa dla teatru „Małe Zwierciadło", i w ogóle. Na to ja mu powiadam — gramy jednoaktówki, ale jak gramy. Jak to jest u nas wszystko obmyślone przestudiowane i w ogóle. My takiej wielkiej kobyły historycznej nie wystawiamy, to prawda. My tłumami nie „operujemy", ale co ich „tłumy"? Krzyczą „chleba, chleba" albo „precz z cesarzem". I w dodatku zawsze mają gołe nogi.

DYREKTOR: Hm...

WOŹNY: I jeszcze wierszem mówią. U nas wierszem się nie mówi, ale każdy co do nas przychodzi, to jakby patrzył na prawdziwe życie. U nas człowiek się i zająknie i zakaszle i kichnie podczas dialogu, a u nich jakby czytał laurkę. Jak u nas podadzą kawę, to kawa pachnie; a jak przy wytwornym śniadaniu zadzwoni kieliszek, to słychać, że to *„Bacarat"*. Oni mają wielki repertuar i w ogóle, a u nas jest „realizm i autentyzm".

DYREKTOR: Wszystko to pięknie, panie Matkowski, ale to nieładnie, że tak od rana, już przy śniadaniu, było parę kieliszków. To niezdrowo i wiecie że ja to wciąż zwalczam, zwalczam w teatrze.

WOŹNY: Nie, panie dyrektorze. Przy śniadaniu? Gdzie? Bawarkę mi żona dała.

DYREKTOR: Bawarkę.

WOŹNY: Jak honor kocham — bawarkę. Później, jakem tu szedł, jeżeli mam już powiedzieć prawdę, to spotkałem znajomego, ma czternaście morgów i jeszcze kawałek łąki w innym miejscu. Zamożny człowiek. Powiada do mnie — wstąpmy na głębszego.

DYREKTOR: Właśnie.

WOŹNY: Powiadam mu, że to jeszcze za wcześnie, ale on mi powiada, że ósma godzina to nie jest wcześnie. Bo sam pan dyrektor wie, że oni tam na ws

to wstają razem z inwentarzem i godzina ósma to dla nich nie jest rano. No cóż ja? W polemikę się z nim wdam, że to jeszcze rano? No i wstąpiliśmy.

DYREKTOR: No tak, ale tam czekają, trzeba prosić.

WOŹNY: Ale i ja przyszedłem z prośbą do pana dyrektora.

DYREKTOR: No, cóż takiego?

WOŹNY: Chciałem prosić o małą zaliczkę.

DYREKTOR: Żadnych, żadnych zaliczek! Powiedziałem już. Sam pan wywiesił obwieszczenie z moim podpisem, że żadnych zaliczek na poczet pensji kasa nie wydaje. Prosić interesanta!

WOŹNY: Słucham pana dyrektora. Jak jest obwieszczenie z własnoręcznym podpisem, to trzeba się słuchać. Rygor w teatrze musi być. *(idzie ku drzwiom, ale wraca)* Panie dyrektorze, chciałem tylko jeszcze prosić, żeby mi pan dyrektor wytłumaczył sen.

DYREKTOR: Sen?

WOŹNY: Śniło mi się dziecko. A powiadają, że dziecko — to niedobrze.

DYREKTOR: Mój panie Matkowski. Słyszał pan, że dzwonią, ale nie wie pan w jakim kościele. Ja rzeczywiście zajmuję się snami, ale podchodzę do tego w sposób naukowy. Ale tam, żebym miał wyjaśniać, co to znaczy, jak się dziecko śni...

WOŹNY: Ja też to samo powiadam, że snami to tylko baby powinny się zajmować.

DYREKTOR: No, znowu tak nie można powiedzieć. Od najdawniejszych czasów ludzie interesują się snami. Nawet w biblii jest dużo o snach. Pamięta pan Matkowski te siedem krów? albo ta drabina co to się przyśniła Jakubowi. Od niepamiętnych czasów ludzi interesuje sen. I w naszych czasach badaniem tajemnicy snu zajmują się najświetniejsze umysły. A jak to było z tym dzieckiem? W jakich okolicznościach ono się zjawiło?

WOŹNY: A no... żona niby powiada — patrz, mamy dziecko. A żona jest już w wieku podeszłym — ja także już nie z tych najmłodszych, poza tym byliśmy zawsze bezdzietni, a tu — masz.

DYREKTOR: A czy pan Matkowski nie tęsknił nigdy za dzieckiem, czy nigdy z żoną nie rozmawiał na ten temat, że nie ma dzieci?

WOŹNY: No, mówiło się, owszem, nieraz się mówiło. Nawet żona czasami ze mną na ten temat dosyć ostro, że to przeze mnie i nieładnie się o mnie wyraziła, ale że ja jestem człowiekiem zgodnym i wiem, że niewiasty nie przegadam, więc już tak zostało, że to przeze mnie. Mówiło się, owszem.

DYREKTOR *(notując)*: No tak... właśnie... więc tęskniliście za dzieckiem.

WOŹNY: Pan dyrektor zapisał, że tęskniłem?

DYREKTOR: Tak tam sobie zanotowałem... No, tutaj, panie Matkowski, na tę zaliczkę... *(podaje pieniądze)*

WOŹNY: Dziękuję ślicznie panu dyrektorowi.

DYREKTOR: No, a teraz już prosić, prosić tego z fajką. *(Woźny wychodzi. Dyrektor wstaje, przeszedł się zamyślony po pokoju, wchodzi Autor)* Witam, proszę uprzejmie. *(podają sobie ręce. Dyrektor wskazuje na fotel. Siadają. Po*

chwili) Proszę pana... przeczytałem. Przeczytałem raz i drugi z wielkim zainteresowaniem. Rzecz jest dobra.

AUTOR: Wiem.

DYREKTOR: Ba. Pan wie! Ale nie wie pan, czy ja to wystawię.

AUTOR: Nie wiem.

DYREKTOR: Bo, proszę pana... *(Wstał, przeszedł się zamyślony po pokoju, przystaje)* Już sam ten pomysł szalonego inżyniera, który wysadza miasto w powietrze, aby na jego miejscu stanęło nowe... I ta śmierć pod gruzami jego narzeczonej, uroczej dziewczyny... *(po chwili)* Słyszałem coś o poetach „katastrofistach". Czy pan należy do ich grupy?

AUTOR: Nie.

DYREKTOR: Hm... ten pański pomysł... Czytałem, czytałem już coś w tym rodzaju... Miasto leży w gruzach, zagłada cywilizacji europejskiej... Ale widzi pan, to było w książce. W powieści, w druku. W tych szarych linijkach liter, które wywołują w czytelniku obraz. W czytelniku, nie w widzu teatralnym. Czytelnik, wie pan, ma jakąś wrodzoną możność samoobrony. Straszny obraz może od siebie oddalić. Może tę dal regulować, jak przy pomocy lornetki. I może to zasnuć jakąś mgłą, za którą zatrą się kontury. Ale u nas w teatrze jest inaczej. To jest tuż blisko, to wciąga, to każe niekiedy żyć razem. *(zamyślił się. Po chwili)* Cóż pan na to?

AUTOR: Hm...

DYREKTOR *(zajęty myślami. Po chwili mówi dalej)*: Proszę pana... Pańska sztuka to niewątpliwie fantazja. Ale przedstawia to pan realistycznie. W teatrze bywają niespodzianki. Rzecz groźna może wywołać śmiech. Nieraz tak bywało. I tu jest to niebezpieczeństwo, bo tu brak widzowi... jakby tu powiedzieć... tego doświadczenia życiowego... rozumie pan, widz nigdy tego nie widział i nie zobaczy, brak jakiegoś sprawdzianu... słowem, no, pan mnie rozumie?

AUTOR: Rozumiem.

DYREKTOR: Czy pan nigdy nie powie więcej, niż jedno słowo?

AUTOR: Nigdy.

DYREKTOR *(zajęty swoimi myślami, nie reaguje na tę odpowiedź)*: Kto wie, może byśmy ujęli to tak, że byłaby w tym groza. Te walące się domy, ta śmierć dziewczyny pod cegłami... ale to mogłoby być brutalne. Brutalne szarpanie nerwami. Jeszcze by mi tu kobiety na sali zemdlały. I co z nimi robić?

AUTOR: Ocucić.

DYREKTOR: Ach, panie, „ocucić, ocucić", ja się męczę, sam nie wiem, co mam panu powiedzieć, a pan mi każe cucić! *(po chwili)* Boję się, żebyśmy nie przekroczyli pewnej dozwolonej granicy estetycznej. Nie mogę się zdecydować. Ale może pan wreszcie coś powie, może pan wysunie jakieś argumenty, projekty, może ja się mylę. Bo ta sztuka po przeczytaniu chodzi za mną. Rozumie pan, po prostu za mną chodzi. Rozmawiam o tym, o owym — ona jest. No, co pan na to powie?

AUTOR: Nic.

DYREKTOR: A ponieważ ja już swoje powiedziałem, a pan nic nie powie, więc...

AUTOR *(wstaje)*: Żegnam.

DYREKTOR: Panie, chciałem grać. Bo sztuka mnie nęci, wprost kusi, ale z drugiej strony... Tak, to może być w rezultacie niesmaczne.

AUTOR *(skłania z lekka głową z uprzejmym potakiwaniem)*: Niesmaczne.

DYREKTOR: Tak. W ten sposób często sala teatralna określa swe wrażenia: „to było niesmaczne, to wzbudza niesmak".

AUTOR: Tak. *(żegna się)*

DYREKTOR: Nie oddaję panu egzemplarza. Jeszcze raz pomówimy. *(Autor wychodzi. Dyrektor stoi zamyślony, wsuwa się głowa Woźnego)*

WOŹNY: Dać drugiego?

DYREKTOR *(ocknął się)*: Tak. Zaraz, zaraz. Czy Montek już przyszedł?

WOŹNY: O, jest nawet tutaj.

DYREKTOR: Niech tu wejdzie.

MONTEK: Sługa pana dyrektora.

DYREKTOR: Jak się masz Montek? *(po chwili)* Słuchaj, Montek. Czy podjąłbyś się zrobić taką rzecz: jest pokój, wielkie okno, za oknem widać miasto. W pewnej chwili miasto zostaje wysadzone w powietrze.

MONTEK: Wysadzone.

DYREKTOR: Tak. Wszystko pada i przygniata jeszcze dziewczynę, która jest w pokoju.

MONTEK: Dlaczego nie? Zrobi się, panie dyrektorze.

DYREKTOR: Hm...

MONTEK: Pan dyrektor wątpi? A jak ostatnio robiłem ten ekspres, co przelatywał przez małą stację? Jak zaklekotał na zwrotnicach, jak przeleciały oświetlone okna, zawsze były brawa przy podniesionej kurtynie. Tyle ludzie pociągów widzieli i nie bili brawa, a nasz jak przejeżdżał...

DYREKTOR: No, pociągi to ludzie widzieli, więc mogli sprawdzić, czy to robisz dobrze. Ale walącego się miasta nikt nie widział.

MONTEK: Jeszcze zobaczą.

DYREKTOR: Jak to zobaczą?

MONTEK: No, u nas w teatrze.

DYREKTOR: A... No, jeszcze nie wiem, czy to zrobimy.

MONTEK: Róbmy to, panie dyrektorze! We wrześniu może to już pójść. To mi się podoba.

DYREKTOR: Zobaczymy, zobaczymy. *(patrzy na zegarek)* No, tymczasem, czuwaj dobrze przy „Powodzi". Wczoraj jeszcze były tam niedociągnięcia, o których ci mówiłem. No i z tym światłem...

MONTEK: Dziś będzie dobrze. Za pół godziny zaczynamy. Pan dyrektor przyjdzie?

DYREKTOR: No, oczywiście. *(Montek wychodzi. Dyrektor we drzwiach, które wychodzący otworzył)* Proszę, proszę kochanego pana. *(wchodzi chłopiec siedemnastoletni, efeb urodziwy jak dziewczyna. Palto przemoknięte, kołnierz*

postawiony) Witam. Niech pan siada. *(Chłopiec siada. Dyrektor siada również; patrzy na gościa z życzliwym uśmiechem. Dyrektor jest teraz spokojny, łagodny. Po chwili)* No i cóż pan powie?... Zjawia się pan zawsze u mnie, kiedy pada deszcz... Nazwałem pana w myśli „Chłopcem z deszczu". Jest „Chłopiec błękitny", pan jest „Chłopcem z deszczu".

CHŁOPIEC: Dobra nazwa. Lubię deszcz.

DYREKTOR *(wciąż z uśmiechem)*: Przyniósł mi pan swoją nową „sztukę".

CHŁOPIEC: Przyniosłem. „Sztukę" mówi pan w cudzysłowie i jeszcze podkreśla pan to uśmiechem. Ale ja się wcale nie obrażam. Ja swoje utwory do pana przynoszę, pan mi je oddaje i... nie gniewamy się o to na siebie.

DYREKTOR: Tak. Nie gniewamy się. *(po chwili zamyślenia)* A jednak chciałbym wiedzieć... chciałbym wiedzieć, czy pan rzeczywiście nie rozumie, że te utwory nie mogą być w teatrze grane. Ani ta „Dziewczynka z piłką", ani to co pan ostatnio przyniósł, ta „Krucjata dziecięca". Cóż... idą tam, idą dzieci, jak przed wiekami, tylko na papierowych hełmach mają polskie znaki, w oczach niosą jakąś tęsknotę, jakąś chęć czynu, a nie wiedzą, że idą na zagładę. Ten obraz widzi się jeszcze po przeczytaniu. — Ale cóż? sam pan rozumie, że to nie jest teatr. *(po chwili)* A dziś, na przykład, cóż mi pan przynosi na tym arkusiku? *(waży w ręku kartkę papieru. Uśmiecha się)* Tytuł — „Gałąź kwitnącej jabłoni". A tekst nie dużo większy niż tytuł. Przeczytajmy. *(czyta po cichu kilkanaście sekund. Przestał czytać, odchylił głowę, patrzy w zamyśleniu na sufit)* Ciekawe... hm... ciekawe, że pan... nie wiem do jakiej szkoły pana zaliczyć, w każdym razie jest pan poetą lirykiem i ciekawe, że pan chciałby swe utwory pokazać gromadzie. Coś pana ciągnie do tłumów, jak mówcę czy polityka.

CHŁOPIEC: Nie wiem. Ciągnie mnie teatr. Lubię salę teatralną, lubię patrzeć na oświetloną przed zaczęciem aktu kurtynę...

DYREKTOR: Na kurtynę...

CHŁOPIEC: Tak, wszystko mnie tam pociąga. I kurtyna i ci ludzie, co później wchodzą, wychodzą, są smutni, są śmieszni, czasem jacyś więksi niż w rzeczywistości... Wszystko mnie tam pociąga i nawet gabinet pana i pan jako dyrektor teatru i nawet ten woźny... Może dlatego, że matka moja była aktorką...

DYREKTOR: Aktorką?

CHŁOPIEC: Nie znał pan jej. Grywała w innym kraju, w innym mieście... później zeszła ze sceny, ale mawiała, że śni jej się po nocach teatr. Mówiła, że po nocach występuje.

DYREKTOR: Tak? Śnił jej się teatr?... To zrozumiałe. *(po dłuższej chwili)* Panie... Widzę, że pan jest na razie w ciężkich warunkach. Niech się pan nie obrazi, ale podejrzewam, że pan pod tym przemokniętym płaszczem przykrywa coś, co jest jeszcze w gorszym stanie niż ten płaszcz. I... że pan może czasem nie dojada... Sprawi mi pan prawdziwą przyjemność, gdy pan przyjmie ode mnie niewielką pożyczkę.

CHŁOPIEC: Po cóż pan nazywa pożyczką to, czego panu nie oddam?

DYREKTOR: No... tak się mówi.

CHŁOPIEC: Poproszę pana tylko o poczęstowanie papierosem.

DYREKTOR: Ach, służę panu. O... mam tu nawet coś bardzo dobrego... z tureckim napisem.

CHŁOPIEC: Dziękuję. *(bierze papierosa. Dyrektor mu zapala)*

DYREKTOR: Nie wątpi pan chyba o tym, że nie chciałem pana urazić.

CHŁOPIEC: Nie obrażam się. Dziękuję. Pożyczki nie przyjmuję, ot — może z głupoty, a może dlatego, że lubię... gest.

DYREKTOR: Gest.

CHŁOPIEC *(patrząc na dym z papierosa)*: Matka moja była aktorką piękną ale lichą, a ojciec nieznany. Ale ja myślę, że to był wielki pan. Bo ja lubię gest. Taki piękny gest. Przynajmniej mi się wydaje. Zatem gest jest piękny. Wczoraj kupiłem małej dziewczynce, co stała pod sklepem nędznego jubilera, cieniutki pierścionek ze sztucznym kamieniem. Podałem go jej, potem zniknąłem w deszczu, śród przechodniów — „szlachetny i dumny"... A przedwczoraj widziałem pogrzeb biedaka, za którym szła jedna kobieta i to kulawa. Podałem jej ramię i szliśmy razem. Deszcz padał.

DYREKTOR: Dobre pan ma serce.

CHŁOPIEC: Nie, to nie serce — to taki może trochę afektowany, trochę pretensjonalny gest... *(patrzy na dym papierosa. Po chwili)* Ojciec mój to był wielki pan... *(po chwili)* Doskonały papieros... *(po chwili)* Żegnam pana. *(wstaje)*

DYREKTOR *(wstaje również)*: Smutno mi jest, że muszę to panu powiedzieć, ale to może dla pańskiego dobra... No cóż, niech pan pisze... ale w teatrze... niech się pan nie łudzi... utwory pańskie nie będą grane nigdy, w żadnym teatrze świata.

CHŁOPIEC: „W żadnym teatrze świata"... *(wchodzi Lizelotta w sposób, jakby nie oczekiwała zastać kogoś w gabinecie oprócz Dyrektora)*

LIZELOTTA: Przepraszam. Nie wiedziałam... Czy przeszkadzam?

DYREKTOR: Nie, ten pan już wychodzi. *(podczas tego Chłopiec i Lizelotta patrzą na siebie, jakby na obojgu to spotkanie zrobiło wrażenie. Chłopiec po chwili skłonił się — wyszedł)*

LIZELOTTA: Kto to?

DYREKTOR: Gdybym ci umiał powiedzieć, kto to... Nazywam go w myśli „Chłopcem z deszczu". Gdyby mi jakiś autor dał taką postać, wahałbym się, czy mogę ją w moim teatrze pokazać. Mniejsza, że nie wiedziałbym czy dać chłopca, czy przebraną za chłopca dziewczynę: nie wiedziałbym w ogóle, czy należy go zaliczyć do postaci realnych.

LIZELOTTA: Po co tu przyszedł?

DYREKTOR: Przynosi mi swoje dziwne utwory, które nie są sztukami tetralnymi. Trochę jakiś maniak, trochę jakiś kabotyn nie pozbawiony samoironii i uroku, czy ja wiem, może nawet trochę jakiś kpiarz... Nie obraża się, kiedy mu odmawiam, odchodzi, ale po jakimś czasie przyjdzie do mnie znów. I wiesz, lubię nawet, gdy przychodzi. Powiedziałem dzisiaj, żeby się nie łudził:

utwory jego nie będą grane nigdy w żadnym teatrze świata. Smutno mi nawet, żem mu tak powiedział. Smutno jest powiedzieć komuś „nigdy".

LIZELOTTA: Tak mu powiedziałeś?

DYREKTOR: Tak. Ale on się leciutko uśmiechnął, jakby wątpił o tym.

LIZELOTTA: Chcę to przeczytać.

DYREKTOR: O, została tu nawet ta jego kartka. Możesz przeczytać. Nie będzie to trwało długo. Ale, Lizelotto, kiedy mowa o czytaniu — dlaczego nie przeczytałaś jeszcze tej rzeczy, o której ci wspominałem. Był dziś u mnie autor, nie dałem mu ostatecznej odpowiedzi. Chcę jeszcze poradzić się ciebie.

LIZELOTTA: To miasto w gruzach? Nie chcę tego czytać!

DYREKTOR: Montek wprost pali się do tego.

LIZELOTTA *(nie odpowiada, siedząc przy biurku czyta „Gałąź kwitnącej jabłoni. Przestała czytać, zapatrzyła się przed siebie).*

DYREKTOR: I cóż?

LIZELOTTA: Ja mogę to grać.

DYREKTOR: No, Lizelotto... Trudno przypuścić, żebyś to mówiła serio.

LIZELOTTA: Mówię serio.

DYREKTOR: Przecież to jest jedno zdanie — kilka słów o dziewczynie, co weszła z gałęzią kwitnącej jabłoni.

LIZELOTTA: To jest chwila. Dlaczego nie mogę ukazać takiej chwili?

DYREKTOR: Nie rozumiem, skąd nagle taki kaprys. Nie... oczywiście, że na serio nie można tego traktować.

LIZELOTTA: Między jedną jednoaktówką a drugą nie zapalasz na widowni świateł, dajesz zwykle jakieś preludium, jakąś przygrywkę, zamiast tego a może i przy tym, może przy grze skrzypiec, wejdę na chwilę przed kurtynę, zatrzymam się, przesunę, zniknę... Tak to widzę... *(stoi wpatrzona jakby w ten obraz, który chce odtworzyć)*

DYREKTOR: Ależ Lizelotto... Hm... coś mi w tej chwili nasunęłaś. Umiesz zawsze coś swego narzucić. Wejdziesz, powiadasz wejdziesz na chwilę. Każde twoje wejście na scenę robi wrażenie. Wywołuje ciszę albo szmer. Nieraz myślałem o tym, że to „wejście" jest czymś samym w sobie. Jest czymś zamkniętym, co ma swoją treść. Ma własne piękno. Więc wierzę, że i tu... *(po chwili)* ale nie. To niemożliwe. To nadałoby „Małemu Zwierciadłu" coś z rewii. Nasz teatr nie ma nic wspólnego z teatrem rewiowym. Chociaż dajemy same tylko utwory krótkie, teatr nasz to teatr dramatyczny. Teatr nasz ma swoje oblicze, ma swój wyraźny styl.

LIZELOTTA: Tak. Przyznaję. To by popsuło styl.

DYREKTOR: Więc przyznajesz? Muszę się trzymać swego stylu, swojej linii. „Zwierciadło" ma wielu przeciwników. Nasłuchałem się dosyć złośliwości od różnych młodych i podstarzałych „reformatorów teatru", „malarzy", „groteskowiczów" — nie będę wyliczał ich wszystkich — ale ja, „fotograf rzeczywistości", jak mnie pogardliwie nazywają, nie zmienię niczego w swoim teatrze.

LIZELOTTA: Nie zmieniaj. Teatr twój jest dobry.

DYREKTOR: Ach, gdybym był pewny, że w tej chwili nie drwisz i ty po cichu.

LIZELOTTA: Nie, nie drwię. Wierz mi. Twój teatr jest dobry. Ci, co drwią dzisiaj z ciebie, będą jutro wydrwiwani przez innych. Teatr będzie miał chwile złe, później znów dobre. To naturalne jak przypływ i odpływ, jak zachód i wschód słońca. Rzecz inna, że i mnie czasami ten teatr nie wystarcza. Że chciałabym nieraz przekroczyć poza tę linię, którą wkoło swego teatru zakreśliłeś. Zresztą i ty czasem ten krąg zakreślony przekraczasz, bo trudno powiedzieć w teatrze: tylko „stąd-dotąd".

DYREKTOR: I ja przekraczam?

LIZELOTTA: I ty, i twój autor, którego wystawiasz, i widz z teatralnej sali idzie czasem dalej, gdzieś indziej, niż myślisz.

DYREKTOR: Hm... *(zamyślił się)* Ale wróćmy do spraw konkretnych. Czemu nie chcesz przeczytać tej sztuki, o której ci mówiłem? *(z uśmiechem)* Czy nie chcesz „ginąć" pod gruzami?

LIZELOTTA: Zostaw! Powiedziałam — nie chcę!

DYREKTOR: A no... nie będę więcej o tym mówił. Masz swoje przywidzenia, kaprysy, znam je i zwykle im ulegam. — Choćby ta „Gałąź kwitnąca", to także kaprys. — Czyżby zrobił na tobie wrażenie ten chłopiec?

LIZELOTTA: Tak.

DYREKTOR: O... to ciekawe.

LIZELOTTA: Zachmurzyłeś się? Czemu? *(patrzy na Dyrektora, który usiadł chmurny i milczący. Po chwili podchodzi do Dyrektora, staje przy nim)* Będę zawsze z tobą. Będę zawsze grała w twoim teatrze. A że myśl wyleci czasami i poza twój teatr... na to rady nie ma.

DYREKTOR: Lizelotto... myśl twoja wyleci poza mój teatr i poza mnie. To kiedyś nastąpi. Boję się zawsze tej chwili. Ale... na to rady nie ma.

LIZELOTTA: Nie bój się. Będę zawsze przy tobie.

DYREKTOR *(oparł głowę na łokciach, przysłonił dłońmi oczy — mówi po chwili)*: O, jakże cię głęboko kocham. Lizelotto moja!

kurtyna

AKT DRUGI

(Podnosi się kurtyna i odsłania drugą kurtynę teatru „Małe Zwierciadło". Na kurtynie tej jest napis czy inicjały „Małego Zwierciadła". Słychać stukanie młotkami. Potem głos Dyrektora)

DYREKTOR: Cisza tam! Zaczynamy! Montek, powiedz im, żeby się uciszyli.

(GŁOS MONTKA): To ci blacharze na dachu.

DYREKTOR: Zawsze to samo. Jak tylko próba generalna — można się założyć, że będą stukali młotkami! Cisza! Zaczynamy.

(Sygnał specjalny „Małego Zwierciadła", inny niż gong przed podniesieniem kurtyny pierwszej. Po chwili widać wnętrze leśniczówki. To sztuka w jednej odsłonie pt.

„MATKA".

Pokój leśniczego o dużym oknie, za którym widać obficie ośnieżone drzewa lasu. Pokój ten służy za jadalnię: kredens, stół — i za gabinet: biurko, trochę książek. Jest także żółte, staroświeckie nieco pianino. Dubeltówka na ścianie. Na biurku dwie fotografie. Zegar ścienny. Staroświecki telefon, przyczepiony do ściany. Dzień. Słońce. Przy stole siedzi matka, kobieta starsza, surowa, poważna, niemal męska. Łuszczy groch, przy niej miska i sito. — Dzwonek przy sankach — widocznie ktoś jedzie. Matka nasłuchując wstaje — patrzy przez okno. Po chwili zjawia się Pani. Piękny płaszcz futrzany, pod płaszczem barwna podróżna bluza. Pani jest efektowna, wesoła)

PANI: Dzień dobry!

MATKA *(dość ponuro, nieufnie)*: Dzień dobry.

PANI *(wesoło)*: Przepraszam za najazd. Pani tu jest gospodynią? Czy jest jeszcze ktoś w tym domu?

MATKA: A pani właściwie do kogo?

PANI: No, „właściwie" nie wiem do kogo. Chciałam prosić pana domu czy panią domu o krótką gościnę, no i coś do zjedzenia.

MATKA: Ja tu jestem sama. Zięć pojechał do tartaku, córki także nie ma w domu. Zresztą ja tu rządzę.

PANI: Ach, tak? Pani pewno jest zdziwiona, skąd się tu wzięłam.

MATKA: No, widzę, że pani nietutejsza. Nie z lasu i nie ze wsi.

PANI: Więc muszę pani opowiedzieć, skąd pani ma takiego nieproszonego gościa: jestem podróżną z pociągu. Pociąg stanął na tej stacyjce w lesie i nie może iść dalej — taki śnieg.

MATKA: Tak, nawaliło śniegu przez tę noc.

PANI: Naczelnik tej stacyjki powiedział mi, że zanim odkopią całą linię, będziemy stali cztery albo sześć godzin. I — wie pani — zanim zdążyłam pomyśleć o swojej smutnej doli, podróżni wykupili dosłownie wszystko, co było na tej stacyjce do zjedzenia. Wagonu restauracyjnego nie ma. Co robić? Ten człowiek, który mnie tu przywiózł, powiedział, że jest niedaleko leśniczówka, może tam coś znajdę. A więc przyjechałam. Jeżeli pani miałaby coś gorącego, to dobrze, jeżeli nie, to może zechce mi pani sprzedać trochę jakiejś wędliny, kawałek chleba, i przygoda nie będzie taka straszna. Przejechałam się sankami, las śliczny, tu przemiło — wszystko dobrze!

MATKA *(surowo, bez uprzejmości, „rzeczowo")*: Nie sprzedam, bo tu sklepu nie ma. Niech się pani rozbierze i siada. Obiad dopiero co wstawiony na kuchnię, więc zaraz nie będzie. Ale tymczasem znajdzie się coś zimnego.

PANI *(zrzuciła futro — siada)*: Serdecznie pani dziękuję. Cośkolwiek. Proszę tylko nie robić sobie żadnego kłopotu.

MATKA *(j. w.)*: Nie będzie żadnego kłopotu.

PANI *(uprzejmość każe jej prowadzić konwersację, więc mówi)*: Chyba córka pani miała coś ważnego, żeby na taki śnieg wyjechać z domu. Droga taka ciężka, że ledwieśmy tu dojechali.

MATKA: A no, śnieg nie śnieg, deszcz nie deszcz, córka musi być w szkole. *(kraje szynkę, wyjmuje z kredensu słoik z grzybkami, poprawiła uchyloną serwetę na stole itp.)*

PANI: W szkole?

MATKA: Jest nauczycielką w szkole.

PANI: To tu w lesie jest szkoła?

MATKA: A no, mieszkają tu ludzie w lesie, jest tartak, jest i szkoła.

PANI: Ach, pani mi tyle kraje tej szynki, nie zjem!

MATKA: Czemu nie ma pani zjeść. Niech pani je na zdrowie.

PANI: Dziękuję. O, już widzę, że doskonała, „swojej roboty".

MATKA: Pewno, że się u nas takich rzeczy nie kupuje.

PANI: Pyszne śniadanie. Co za chleb! Więc mówi pani, że córka jest nauczycielką...

MATKA: Jeszcze jest... Ale niedługo już się to nauczycielstwo skończy.

PANI: Tak? Dlaczego? Ach, co za chleb! A te rydzyki... delicja!

MATKA: A no, dostała męża, co jest na posadzie, niedługo sama będzie miała dziecko.

PANI: Dziecko? O, to pani musi się cieszyć. Dom się zaraz ożywi.

MATKA *(siada nieco dalej)*: A pani zamężna?

PANI: Tak, od paru lat.

MATKA: Dzieci pani nie ma?

PANI: Nie mam. Ale skąd pani wie, że nie mam?

MATKA: Wy tam w miastach wolicie się łajdaczyć niż mieć dzieci.

PANI *(ubawiona i nie urażona)*: Ha, ha. Pani mocno się wyraża.

MATKA: U nas tego nie ma. Mąż, żona — to i dzieci.

PANI: E, proszę pani, nie dlatego nie mam, że jestem z miasta i chcę się, jak to pani powiedziała — bawić, czy coś w tym rodzaju, tylko że... no, po prostu nie mam. *(po chwili)* Dziękuję pani serdecznie za doskonałe śniadanie, i czy nie zaszkodzi pani, że wypalę papierosa?

MATKA: A niech pani pali. Mnie to nie przeszkadza. Nieboszczyk, mąż mój, kurzył, że aż pułap w izbie czerniał — jestem przyzwyczajona.

PANI: A, to pani wdowa.

MATKA: Pewno, że jak tu jestem u zięcia, a nie w swojej chałupie — tom wdowa. Już cztery lata.

PANI: Mąż długo chorował?

MATKA: Krótko. Zabili go i koniec.

PANI: Co pani mówi? Kto zabił?

MATKA: Był gajowym. Wiadomo, kto: ci, co kradną drzewo.

PANI: To straszne.

MATKA: A no... tutaj to rzecz zwyczajna.

PANI: Wyobrażam sobie, co pani musiała wtedy przeżyć.

MATKA: Przeżyłam i żyję. Dostałam ze skarbu zapomogę. Wyedukowałam córkę. Żal i płacz nie pomoże. Musiałabym oczy wypłakać, a oczy matki były potrzebne. I teraz jeszcze potrzebne. *(po chwili)* Cóż... jeden umiera, drugi się rodzi...

PANI *(po chwili zamyślenia)*: Tak... *(po krótkiej chwili)* Widzę tu pianino. To pani córka grywa?

MATKA: Nie, zięć tam czasami.

PANI: Pani pozwoli, że spróbuję... *(otwiera)* O, pianino Erarda... Wie pani, to ciekawe... W Polsce bardzo rzadko można znaleźć instrument Erarda. I to w lesie...

MATKA: Ja się na tym nie znam. Czy to Erarda czy Edwarda... Przywiózł to z sobą, postawił i stoi.

PANI *(w zamyśleniu)*: Tylko raz w jednym domu... grałam na takim pianinie... *(po chwili zaczyna grać. Przerywa)* Ach, mój papieros... Szukam, czy nie ma tu jakiejś popielniczki. — O, widzę tam na biurku, pod fotografią... *(Matka chce wstać)* Niech się pani nie trudzi, podejdę... *(chwila ciszy. Potem ze zdziwieniem, niemal z przerażeniem)* Kto to jest na tej fografii?

MATKA: Mój zięć.

PANI: Pani zięć?

MATKA: A tam jego żona.

PANI: Jak się nazywa zięć pani?

MATKA: Jak się nazywa? Łaniewski się nazywa.

PANI: Tomek Łaniewski.

MATKA: „Tomek"? No tak — Tomek. Tomasz Łaniewski. *(pauza)* Pani go zna?

PANI: Skąd on się tutaj wziął? Jest leśnikiem? Przecież on... przecież on chodził na prawo.

MATKA: A kto go wie, czego się on tam uczył. Ale uczył się i leśnictwa. Nie mógłby dostać takiej posady. Tak, coś kiedyś opowiadał, że miał być adwokatem, potem mu się coś odmieniło... Czy ja wiem... Nie dużo mnie tam jego szkoły obchodzą.

PANI: Więc on jest tu... To żona...

MATKA: Poznała go pani. Teraz i ja panią poznaję.

PANI: Pani mnie poznaje? Jestem w tych stronach pierwszy raz. *(po chwili)* Nie, mnie pani nie zna.

MATKA: A jednak znam.

PANI: Skąd? Nie rozumiem.

MATKA: A no... wie pani, ja nawet nie jestem taka, co to lubi zajrzeć i zobaczyć wiele kto ma koszul w skrzyni, albo co kto w swoim garnku zagotował. Ale raz... kiedy tu sprzątałam, szuflada w tym biurku była trochę wysunięta, no i... co tu gadać — baba babą zostanie, ciekawości nie przemoże, zajrzałam.

PANI: I co tam pani znalazła?

MATKA: A no... była tam fotografia pani.

PANI: Tak? Moja fotografia?

MATKA: Pani. Ja już mam takie oczy, że jak patrzą na kogoś, to zapamiętają. Dwadzieścia lat przejdzie, a ja go poznam. Cóż... pretensji o to nie mam. Był kawalerem. Zresztą co to z niego byłby za chłop, żeby tam przed Sakramentem — jednej — drugiej dziewki nie miał. *(dzwonek telefonu. Matka podchodzi do telefonu).*

A co tam? *(po chwili)* O pierwszej? To dziś wcześniej? *(po chwili)* Razem przyjedziecie? że co?... Dzieci dziś do szkoły nie przyszły? No pewno, że na taki śnieg... No to dobrze. Obiad może być i wcześniej... *(wiesza słuchawkę. Do Pani)* Już zaraz pierwsza. Zięć telefonował z tartaku, że przyjedzie z córką na pierwszą. Bo dzieci do szkoły nie przyszły i córka dziś wolna — więc wcześniej. Już zaraz pierwsza.

PANI: Tak... To zaraz tu przyjadą?

MATKA: Proszę pani... jakby tu powiedzieć? — Ja już w swoim życiu niejednego podróżnego w dom przyjęłam, niejednego nakarmiłam... i... nigdy go nie wypraszałam. Ja pani nie wypraszam, ale...

PANI: Ale co? *(milczenie)* Tak. Rozumiem. Pani teraz mnie wyprasza. *(milczenie)* Dlaczego?

MATKA: A pani chce tu jeszcze zostać?

PANI: Hm... *(zamyśliła się)* Chciałabym go zobaczyć. Pierwszy i może ostatni raz jestem w tych stronach — znalazłam się wypadkiem w jego domu. Pani przyzna, że to nie jest taki zwykły wypadek.

MATKA: E, lepiej, żeby tu pani nie została. *(po chwili)* Bo to, widzi pani, moja córka jest sobie... jak ta szara pliszka... a pani przy niej jak ta — papuga.

PANI *(trochę urażona, trochę rozdrażniona, odpowiada nieco wyniośle i ironicznie)*: Może chciała pani powiedzieć — jak „Rajski Ptak".

MATKA: Rajski czy inny — dla mnie to *wsio* — papuga.

PANI: Boi się pani, żebym go stąd nie porwała?

MATKA: Nie. Tego się nie boję. Ja tu czuwam i krzywdy mojemu dziecku zrobić nie pozwolę.

PANI: Więc o co pani chodzi?

MATKA: Pomyślała pani teraz — o co ci chodzi, stara wiedźmo?

PANI *(niemal z przestrachem i zdziwieniem)*: Ja tak pomyślałam?... Skąd?... Skąd pani wie? Bo... rzeczywiście ja tak pomyślałam.

MATKA: Wiem. Nazywają mnie tutaj starą wiedźmą. Chociaż mleka krowom nie odbieram. Lubczyków nie lubczyków ludziom nie zadaję. Tylko — może dlatego, że jak spojrzę — to dużo wiem. Myśli nawet cudze znam.

PANI: Może pani wie czasami za dużo. Więcej niż jest naprawdę. Choćby tutaj... On ma żonę, ja mam męża. Mąż mój jest posłem w dalekim kraju. Pojadę do męża, tam daleko... w tych stronach pewno nigdy w życiu nie będę... Mówię pani otwarcie, szczerze, chciałabym go choć na chwilę zobaczyć, a potem...

MATKA: Ja pani też powiem prawdę, jak myślę: nie trzeba, żeby widział panią. Nie trzeba. Bo to jest taki człowiek, co za dużo patrzy przez okno...

PANI: Patrzy przez okno? Nie rozumiem.

MATKA: Ja pani wytłumaczę. Wiadomo: każdy wyjrzy przez okno. Pies zaszczeka — to się patrzy. Ktoś nadjeżdża — to się patrzy. Ściemni się, bo burza nadchodzi — człowiek podejdzie do okna, zobaczy i — dosyć. Ale on... On czasem potrafi stać długo przed oknem i patrzeć na drogę. Umie patrzeć, jakby poza ten las... I nie słyszy nawet wtedy, co do niego mówią... jak ten głuszec... Można powiedzieć wtedy, że obiad podany, on — nie słyszy — patrzy. Jakby poza ten las... Jest leśnikiem... w papierach mu napisali, że jest leśnikiem. Ale on nie jest stąd, z lasu. Chwali sobie nawet życie w lesie, mówi, że las jest „piękny", że las „uspokaja". My, tutejsi, tak nie mówimy, że las jest „piękny", że las „uspokaja". Las — to las...

PANI: Myśli pani, że kiedy tak patrzy przez okno — to chciałby czegoś innego niż jest tutaj?

MATKA: Tak myślę. Niewiele by mnie obchodziło, co on by tam chciał, gdyby nie córka i dziecko. Tu będzie musiał patrzeć coraz więcej, tu na środek izby, a nie tam na drogę. *(po chwili)* Niech pani jedzie do tych swoich dalekich krajów. Mówię pani, lepiej będzie, gdy go pani nie zobaczy. Może lepiej i dla pani. Bo może i pani zacznie tam w dalekich krajach... patrzeć przez okno. Może tu, w stronę naszego lasu. A to nic z tego. Ja tu czuwam. *(po chwili)* Już pierwsza. *(uderzenie zegara)*

PANI *(więcej do siebie, z cicha, w zadumie)*: Więc mam odejść? A no... może pani ma rację... Żegnam Panią. *(podała rękę Matce. Wychodzi. Matka*

odprowadza ją do progu. Stoi chwilę we drzwiach, podchodzi do okna, patrzy. Słychać dzwonek coraz cichszy)

MATKA: Pojechała... *(znów dzwonki przy uprzęży, inne w tonie, zbliżające się, coraz głośniejsze, sanie stanęły. Matka uprzątnęła nakrycie dla gościa. Po chwili wchodzi Leśniczy z żoną).*

LEŚNICZY: Widziałem, że ktoś stąd odjeżdżał.

CÓRKA: Tak, widzieliśmy sanki. Był tu kto?

MATKA: A była tu jakaś...

LEŚNICZY: Do nas ktoś przyjeżdżał?

MATKA *(opryskliwie, udając pilne zajęcie gospodarskie)*: Jakaś tam lafirynda z miasta za jedzeniem. Czy ja wiem, co za jedna!

LEŚNICZY: Za jedzeniem?

MATKA *(j. w.)*: Pociąg nie może iść dalej czy coś takiego, i przyniosło ją aż tutaj, żeby coś zjeść.

CÓRKA: Jak to, z pociągu, aż tutaj...

MATKA: A nie zawracaj mi głowy, czy ja wiem? Mówiła, że spadł taki śnieg, że kolej zasypało — muszą stać parę godzin, na stacji nie było jedzenia, więc ktoś jej poradził, żeby tutaj. — Przyjechała, dałam jej co mogłam, podziękowała i pojechała. Co ja wam więcej powiem?

LEŚNICZY: Tak, wiem, że tu jakiś pociąg stanął. Telefonowali do mnie, żebym przysłał ludzi do oczyszczenia toru. *(do żony)* Wiesz co? Jak zjemy obiad, możemy pojechać na stację zobaczyć.

CÓRKA: Dobrze.

MATKA: Dzieci jesteście, czy co? Na co patrzeć? Maszyna i parę wagonów. Zagwiżdże i pojedzie dalej. Jest na co patrzeć! Tylko chyba po to jechać, żeby konie zmordować na takiej nieprzetartej drodze.

LEŚNICZY: Rzeczywiście, droga ciężka.

CÓRKA: Tak tu ładnie pachnie — pewno perfumy... Czujesz?

LEŚNICZY *(zamyślony)*: Tak, czuję...

CÓRKA: I pewnie paliła papierosy...

MATKA: A paliła, paliła. Nakryte: możecie już siadać.

LEŚNICZY: Zdaje się, że pianino było zamknięte. Teraz otwarte. Może ta pani grała?... *(jakby bezwiednie uderza z cicha parę akordów słyszanych już w grze gościa)*

CÓRKA: Mamo, czy ta pani grała?

MATKA: Grała.

LEŚNICZY *(przestał trącać klawisze)*: Czy ta pani była młoda, stara?

MATKA: Ja jej tam w zęby nie patrzałam. Siadajcie! Zaraz przynoszę zupę. *(idzie do kuchni)*

CÓRKA: Słuchaj... Czemuś tak posmutniał?

LEŚNICZY: No, wybacz... twoja matka... Twoja matka to zacna i mądra kobieta, szanuję ją, wiesz, że ją szanuję — ale czasem, jak coś powie. No choćby teraz: „w zęby nie patrzała", to może człowieka... *(szybko prze-*

szedłszy się po pokoju, przystanął) Co, płaczesz? *(podchodzi do niej)* No... czemu? Nie płacz, ja tylko tak... uniosłem się na chwilę, już przeszło...

CÓRKA: Ja wiem że ci z nami ciężko...

LEŚNICZY: Ale... co też mówisz... Dlaczego? No nie płacz... Widzisz, będziesz miała dziecko, kobięta nie powinna się teraz martwić... Powinna być uśmiechnięta, wesoła, nieraz czytałaś, że powinna patrzeć na rzeczy piękne — patrz jaki piękny jest teraz las. Podejdź do okna. *(podchodzi sam — mówi w zamyśleniu)* Widzisz — śnieg na jodłach, śnieg na sosnach, śnieg na drodze, wszędzie śnieg... *(cisza)*

MATKA *(wychodzi z kuchni z wazą)*: Obiad! *(po chwili)* Nie słyszy. *(po raz pierwszy uśmiechnęła się nieco zjadliwie, ironicznie)*. A patrz sobie, patrz.

Kurtyna

(Za kurtyną skrzypce powtarzają melodię graną na pianinie. Sygnał „Małego Zwierciadła". Nowa sztuka:

POWÓDŹ

Poddasze wiejskiego domu. W szczycie drzwi otwarte. W dachu dymnik otwarty, przy tym otworze drabina. Siano, słoma, kołyska dziecka, kilka pierzyn, poduszek, trochę garnków. Klatka z kurami. Parę węzełków. Koryto)

ANNA *(stoi w drzwiach, patrzy na rozlaną wodę)*: Przybiera. Andrzej... słyszysz, wciąż woda przybiera.

ANDRZEJ: Słyszę.

ANNA: O Jezu, Jezu. Żadnej pomocy. Żadnej pomocy... *(po chwili)* A tu ciemno się zaraz zrobi. *(po chwili)* I że to nam łódkę zerwało. Gdyby nie ta łódka, to chociaż człowiek wyszedłby cało. I z jedną poduszczynę mógłby ze sobą zabrać. A tak... to i sam zginie i dobytek. O, Boże, Boże... że to nam łódkę woda zabrała.

ANDRZEJ: Nie lamentuj, nie lamentuj. Jeszcze te babskie zawodzenia. Chodź tutaj, nic już nie wypatrzysz. Trzeba robić co się da. Zbieraj pieluchy dziecka. Wyścielesz koryto.

ANNA: Koryto?

ANDRZEJ: Słyszysz co mówię. Dziecko pójdzie do koryta. Przywiążemy je i na wodę.

ANNA: Co? Dziecko samo do koryta i puścimy je z wodą?

ANDRZEJ: Rób co powiedziałem.

ANNA *(podchodzi od kołyski)*: Śpi... Śpi kruszyna. O niczym nic nie wie.

ANDRZEJ: Nie cackaj się teraz, nie cackaj! Nie ma czasu na cackanie. Dziecko się uratuje. Nad ranem na pewno ktoś zauważy.

ANNA: A my?

ANDRZEJ: Cóż my — „my". *(po chwili)* Ech. Jeszcze bym może i zbił coś dla ciebie, tylko że gwoździ za mało. O pierzynach człowiek pamiętał, o kurach pamiętał, a o gwoździach zapomniał.

ANNA: A tu noc nadejdzie. Choćby i kto jechał, to i tak tego dachu chałupy nie zobaczy. Andrzej... jest latarka, może jak się ściemni — zapalić latarkę? Do światła to ktoś prędzej...

ANDRZEJ: A no, jak się ściemni, trzeba będzie zapalić. Albo nie... latarkę przymocuję do koryta. Jak zobaczą płynące światło na wodzie, to na pewno ktoś podjedzie.

ANNA: Czym to wysłać? Trzeba coś położyć na dno koryta.

ANDRZEJ: Połóż mój kożuch, a dopiero na to...

ANNA: Kożuch?

ANDRZEJ: A no, mnie już nie będzie potrzebny.

ANNA: Andrzej. Andrzej... tak to jakoś mówisz... Andrzej... Myśmy tylko rok ze sobą żyli.

ANDRZEJ: Znałem pana młodego, co go na weselu zabili. I nocy z żoną nie przespał.

ANNA: Andrzej...

ANDRZEJ *(nieco łagodniej)*: No, no. Nie ma czasu na takie gadanie, jak w izbie pod piecem. Bierz się prędzej do dziecka.

ANNA *(wyjrzała na wodę)*: Zobacz. Zobacz. Czy tam ktoś nie płynie?

ANDRZEJ *(po chwili)*: Tak. To jakaś łódź. *(po chwili)* Daleko. *(długo obserwuje. Mówi po dłuższej pauzie)* Trzebać wołać.

ANNA *(głośno, szeroko, charakterystycznie dla nawołujących się na wodzie)*: Ratuuuunku. *(po chwili)* Raatuuuunku, ludzie... raatuuuunku.

ANDRZEJ *(w ten sam sposób)*: Ratuuunku. *(po dłuższej chwili)* Ratunku! *(znów po dłuższej chwili)* Nie odpowiadają.

ANNA: Ratunku. Ratunku... *(nasłuchuje odpowiedzi)*

OJCIEC *(ze słomy podnosi się nie widziany do tej chwili, śpiący starzec, w kożuchu)*: A czego tak wołacie?

ANDRZEJ: Cóż to ojciec nic nie rozumie, co tu się dzieje?

ANNA: Ra-tu-u-nku, ratunku. *(po chwili)* Słyszysz? Odezwali się. Jeszcze ty zawołaj.

ANDRZEJ: Tuu-taj... dooo nas, po-moo-cy. *(słychać z daleka głos w odpowiedzi — O — ooo...)* No tak. Słyszą.

ANNA: Ale jadą powoli. *(milczenie)* Patrz... czy ich woda nie znosi?

ANDRZEJ *(obserwuje, rozważa. Mówi powoli, na wpół do siebie, zawsze spokojny, opanowany)*: A no... ciężko... coś ciężko... Łódź napełniona, a i ci przy wiosłach coś nie bardzo... Ten na przodku czy już omdlał, czy w ogóle nietęgo sobie wiosłem radzi. To jakiś nietutejszy.

ANNA: Oj, coś nie mogą... Patrz... znowu ich zniosło... *(po chwili)* Raatunku!...

ANDRZEJ: Na co już wołać? Wiedzą, że chcemy pomocy. Chcą tu podpłynąć.

OJCIEC: A na kogo wołacie?

ANDRZEJ: Cóż ojciec wciąż nie rozumie? Nie rozumie czemu jesteśmy aż na strychu? Woda już pod samym okapem.

OJCIEC: Woda? A wiem, że woda. Ja wiem, że woda rozlała. Tyś jeszcze takiej wody nie widział, ale ja widziałem. Oho... Już taką wodę widziałem. Jeszcze ciebie na świecie nie było.

ANNA: Jadą powoli, ale się zbliżają.

ANDRZEJ *(jak wyżej: bada, obserwuje, rozważa)*: Zbliżać to się zbliżają... Coś mi się wydaje, że tam już jest dosyć ludzi... Oprócz tych dwóch przy wiosłach — jeszcze czworo. Hm... no nie wiem, nie wiem...

OJCIEC: Jadą z pomocą? A to dobrze. I kurki zabierzemy. He, he, moje kurki... Pojedziemy, pojedziemy. I ziarna dla was zabiorę... *(do patrzących na wodę)* A co, już jedziemy? Czy się już wybierać? *(nikt nie odpowiada)* Ja takiej wody nie widziałem? ho, ho... *(podchodzi do dziecka)* I dziecko zabierzemy. Obudziłaś się? Patrzysz na mnie? A może ci zaśpiewać? Poproś ładnie, to ci dziadek zaśpiewa. „Miała baba koguta, koguta, koguta — wsadziła go do..."

ANDRZEJ *(gwałtownie)*: Przestańcie, ojciec!!

ANNA: Nic nie rozumie... jak to dziecko...

OJCIEC: Czego krzyczysz na mnie? Wciąż krzyczysz. A w co weźmiemy ziarno dla kur?

ANDRZEJ: Jadą. Słabo, ale jadą. Do tej łódki dużo już nie wejdzie. Ciebie z dzieckiem muszą zabrać.

KOBIETA: Jak to? A ty?

ANDRZEJ: Zobaczymy, co będzie. Coś mi się nie wydaje, żeby mogli wszystkich zabrać. No, bierz już dziecko na ręce. Zaraz... tu masz papiery. Włóż je za pazuchę. Tu są metryki. A tu *fajerkasa*. Tu kwit na te cztery tysiące, co mi winien Pawłoszczak. Tylko żeby ci procenty wypłacił, co do grosza. Nic mu nie popuszczaj. Bo to jest taki człowiek, nie powiem, żeby najgorszy, ale z nim miętko nie można.

ANNA: Andrzej... ty się tak rozporządzasz, jak... jak przed... *(po chwili)* śmiercią.

ANDRZEJ: No, nie wiadomo. Ratuj najprzód dziecko i siebie. Dziecko jeszcze nie odkarmione — potrzebuje matki.

(Głos z łodzi ratunkowej „kapitana wyprawy"): Hej tam! Czy są dzieci?

ANDRZEJ: Jest jedno. I troje ludzi. *(po dłuższej chwili podpływa łódź, niewiele poniżej drzwi w szczycie widać dziób łodzi, stojącego człowieka w kurtce ceratowej i z wiosłem na „pych", kobieta w chustkach z węzełkami)*

KAPITAN WYPRAWY RATUNKOWEJ: Dziecko i matka! Prędko. Więcej miejsca nie ma.

ANNA: Zlitujcie się ludzie. A „mój"?

KAPITAN: Tu nie ma żadnych targów! Widzicie przecie sami, że nic się nie poradzi. Ledwieśmy tu... katorga nie jazda.

ANDRZEJ: No, wchodź do łódki. Ja zostanę. Nie ma czasu na gadanie.

KAPITAN: Wiosłem dobrze robicie?

ANDRZEJ: No... nad wodom — urodzony.

KAPITAN: To może jeszcze i wy wejdziecie. Jak uważacie. — Bo my jużeśmy pomdleli. Idzie woda coraz większa.

ANDRZEJ: A no, jeszcze jeden to może by wlazł... *(krzyk na łodzi*: Ale gdzie? Wszyscy pójdziemy na dno. O Jezu! O Jezu!).

KAPITAN: Cicho, cicho kobiety!! Robi dobrze wiosłem, a myśmy już pomdleli.

ANDRZEJ: Ale tu jeszcze — jeszcze jest jeden... ojciec.

KOBIETY: O, gdzie? jak? Wszystkich nas potopią.

KAPITAN: Nie ma mowy. Was bierzemy, boście zdatni do wiosła. Właźcie! Trudno. Może jeszcze pomoc nadejdzie. *(wszedł do łodzi, łódź się zachwiała)*

KOBIETY *(lament)*: O Jezu! O Jezu!

ANDRZEJ: A no ojciec... Ostańcie z Bogiem. Trudno.

OJCIEC *(patrzy, nie rozumie. Dopiero gdy łódź ruszyła, zrozumiał: padł na kolana i chwycił łódź — trzyma)*

ANDRZEJ: Puśćcie, ojciec.

KAPITAN: Puścić! Co robicie? Puścić!!

ANDRZEJ: Ojciec no... zabrać ręce. Jeszcze tu przyjedziemy. Ojciec... sami widzicie... zabrać ręce, puścić! *(uderzył wiosłem po rękach ojca)*

OJCIEC: O co... *(puścił, łódź odjechała, wstał. Patrzy długo na wyciągnięte przed siebie ręce)* Po rękach ojca wiosłem uderzył... Uderzył. *(rozgląda się. Potem woła)* Wróćcie!... Synu... Synu... *(patrzy na podłogę)* Woda już idzie... *(przerażony wchodzi na drabinę i patrzy jeszcze na drzwi, później wchodzi na górę o parę szczebli wyżej, głowę ma już nad otworem dymnika. Woła znad dachu)* Synu... Synu...

(Nikt nie odpowiada)

Kurtyna

AKT TRZECI

(Duża sala w suterenach. Po bokach filary, za nimi po prawej i lewej stronie dalszy ciąg tych obszernych pomieszczeń, gdzie przedtem prawdopodobnie były jakieś magazyny, składy. — Wejście od ulicy po schodach. W górze ściany niskie okna. Światła w ogóle tu niezbyt wiele, a w tej chwili o godzinie przedwieczornej pada deszcz. Szaruga, słota.

Obecnie lokal ten został zajęty przez „Małe Zwierciadło". Wielkie i mniejsze paki, na niektórych napisy „Teatr Małe Zwierciadło". Paki są ustawione rozmaicie, tworzą pod ścianą jakby estradę. Z boku wisi nieco kostiumów, kożuch podobny do kożucha w „Powodzi", potem jakaś barwna szata itd. Przy jednym z filarów stolik, na nim butelka, dwie szklanki. Parę zwiniętych dywanów. Trochę zasłon, płócien. Tu i tam trochę rekwizytów, niektóre znane ze sztuk „Matka", „Powódź". Wiosło Andrzeja, dubeltówka leśniczego, zegar pianino z leśniczówki. — Poniżej schodów pod filarami fotel dyrektora „Małego Zwierciadła", obok stolik, na którym stoi świecznik o dwóch świecach za nimi spiętrzone książki, papiery, egzemplarze teatralne)

(Dyrektor „Małego Zwierciadła" siedzi w fotelu. Postarzał się, zbiedniał. Siedzi zamyślony. Po schodach schodzi Laura, w ciemnym płaszczu, w kapturze na głowie)

LAURA: Jak się pan teraz czuje, panie dyrektorze?

DYREKTOR: Nieźle, zupełnie nieźle. Jutro, pani Lauro, przystępuję do roboty. Musi i pani teraz pomagać w teatrze. Ludzi mało. Na gotowanie dla mnie jedzenia nie ma co tracić czasu.

LAURA: Jakże pan dyrektor bez jedzenia? Właśnie w tych warunkach trzeba się lepiej odżywiać. Wilgoć, zimno. O, tu leży koc, a pan nawet się nie okryje. *(okrywa kolana Dyrektora)* Trzeba dbać o pana jak o dziecko.

DYREKTOR: Jutro do roboty. Trzeba będzie dalej rozwieszać te kostiumy. Niewiele tego zostało, ale i to zapleśnieje w pakach. Mało ludzi. Mamy lokal, lada dzień obiecują elektryczność, można by wszystko prędko uruchomić, a tu ludzi nie można pozbierać.

LAURA: Znajdą się, znajdą ludzie. Ale niech pan dyrektor dzisiaj niczym się nie przejmuje. Czuł się pan dziś niedobrze. Nawet z rana byłam trochę zaniepokojona, bo zawsze, co rano, przy śniadaniu, pyta pan, co mi się śniło, a dzisiaj o nic pan nie pytał.

DYREKTOR: Nie pytałem? A, prawda. Cóż dzisiaj pani się śniło?

LAURA: Śnił mi się złoty kosz.

DYREKTOR: Kosz?

LAURA: Tak. Złoty kosz. W tym koszu były purpurowe róże. Dużo, dużo purpurowych róż. Podszedł do tego kosza murzyn w błękitnym fraku i przeniósł kwiaty przed wielkie lustro. I w lustrze odbijały się purpurowe róże, złoty kosz i murzyn w błękitnym fraku.

DYREKTOR: Tak... ciekawy sen... Oprócz tych, znanych już ze snów pani kolorów, jest to ciekawe — w tych czasach „głodu, chłodu i ruin" — jest to niekawe — ta wyłaniająca się może nieświadomie tęsknota do luksusu, róże, murzyn w błękitnym fraku... *(po chwili)* Zapiszę. Niech mi pani poda ten notatnik. Albo może później... jakiś jestem zmęczony.

LAURA: Tak, panie dyrektorze. Pan jest coś nieswój... Zawsze, gdy opowiadałam sen, słuchał pan z największą uwagą i zawsze zapisywał. A dziś i to jakby pana mniej interesowało. Ale to nic. Niech pan odpocznie. Może pan ma trochę gorączki? *(dotyka ręki Dyrektora)* Ale niewielka. Niech pan odpocznie.

DYREKTOR: Zawsze sny pani zapisywałem z rana. Snom poświęcałem ranek, a potem szedłem pracować w teatrze. A gdy wieczór się zbliża, żyję całym teatrem. Nawet gdy teatr był bezczynny, żyłem teatrem. Widziałem przedstawienia. Myślałem o otwarciu „Małego Zwierciadła". I teraz, gdyśmy dostali ten lokal.. Tak, nie mogę się doczekać. *(wchodzi Woźny)* No, panie Matkowski, cóż pan załatwił. Od jutra energicznie bierzemy się do roboty.

WOŹNY: Spotkałem paru z naszych ludzi. Ale to wszystko... Jeden ma zamiar otworzyć bar, drugi pomaga żonie wypiekać ciastka, trzeci, on niby owszem, ale z czego wyżyje... Wszystko się rozlazło, jak to skleić. Tylko Monek powiada, że tu wróci. On i ten deszcz lepiej by zrobił, i ten wiatr, który się czasem u nas daje, żeby podkreślić coś takiego... no... takie, takie coś... co jest i teraz na duszy.

DYREKTOR: Wrócą. Do teatru wrócą. Kto był przy teatrze, ten wróci. Teatr ciągnie.

LAURA: Przede wszystkim trzeba by tu zainstalować jakąś kuchenkę i piecyk. Pan dyrektor nie może tak w tym zimnie i wilgoci. Teraz pójdę. Tu naprzeciwko obiecali, że mi pozwolą gotować. Zagotuję zupy i przyniosę.

DYREKTOR: Nie chce mi się jeść. *(Laura wychodzi)* Ciągle mnie namawia do jedzenia, jak gdyby nie było ważniejszych rzeczy na świecie.

WOŹNY: Cóż? Wszyscy wiedzą, że kocha się w panu dyrektorze. Dba o pana dyrektora.

DYREKTOR: Dba aż nadto. *(po chwili na wpół do siebie, na wpół do Woźnego)* A jednak w tej kobiecie jest coś ciekawego. Jej sny... Jaki dziś opowiadała mi sen. Śnił się jej złoty kosz. W tym koszu były czerwone róże. Przyszedł murzyn w błękitnym fraku i postawił kosz przed lustrem.

WOŹNY: I... panie dyrektorze... Że jej się śnił kosz, to ja wierzę..., ale żeby on był złoty... Na pewno taki zwyczajny z wikliny. I to nie były róże,

ale pomidory. I to nie był murzyn, tylko ten rudy chłopak z przeciwka, co sprzedaje papierosy.

DYREKTOR: E... postarzałeś się panie Matkowski, zrzędzisz, w nic nie wierzysz, widzisz wszystko w ciemnych kolorach.

WOŹNY: Jak tu widzieć wszystko w jasnych kolorach. Ruina, nędza i jeszcze deszcz pada... Ech... podle na świecie, panie dyrektorze. *(siada na pace)* Róże jej się śniły. *(po chwili)* Murzyn jej się śnił.

DYREKTOR: Coś pan się na nią tak uwziął?

WOŹNY: Na nią, nie na nią. Tak w ogóle. A z tymi snami... Wszyscy wiedzą, że pan dyrektor mięknie, jak mu opowiedzieć sen. Niejeden już z tego skorzystał i dostał na wódkę. Choćby ten jeden, co powiedział niedawno panu dyrektorowi, jak to mu się niby śniło, że umarł. Słyszał nad sobą mowę pogrzebową, chciał powiedzieć — „dobrze gadasz, aleś dużo zełgał" — a nie mógł wydobyć z siebie słowa. I też pan dyrektor to zapisał.

DYREKTOR: E, nic nie rozumiesz, Matkosiu. Jest to specjalny, bardzo ciekawy rodzaj snów. Poświęciłem osobny rozdział w swojej pracy tego rodzaju snom. Snom o własnej śmierci.

WOŹNY: E... wszyscy wiedzą, że pan dyrektor ma na punkcie snów takiego...

DYREKTOR: Co??

WOŹNY: No, takiego... fioła.

DYREKTOR: Głupstwa pan gadasz, panie Matkowski. Ja podchodzę do tego naukowo.

WOŹNY: Zresztą... Kto nie ma jakiegoś swego fioła? Ja także pracowałem w teatrze, a zajmowałem się oprócz tego gołębiami. Hodowałem, wymieniałem na placu, machałem chorągiewką, zagarniałem obcego. Znałem je, co wart każdy jeden, jak rodzone dziecko. Gdzie są moje gołębie? Gdzie jest ten plac, nas gołębiarzy? Spojrzę czasem na niebo. Nie ma ich. Tylko to niebo zostało. *(po chwili)* Szkoda gadać! Albo i w teatrze. Mało to aktorów zajmuje się duchami? Potem rano, przed próbą, opowiada jeden drugiemu, jak to mu się „zmaterializowało". Materializowało mu się. A nie uwierzysz — to jeszcze, jakby go kto obraził osobiście.

DYREKTOR: To prawda, wśród aktorów — dużo ich zajmuje się duchami. No cóż... ludzie szukają, szukają... to co jest przy nich widoczne, im nie wystarcza.

WOŹNY: A szukają, szukają... I ja szukałem zakopanych swoich rzeczy i tylem i znalazł. *(po chwili)* Ale, ale panie dyrektorze, zapomniałem powiedzieć, spotkałem tego z fajką, co to kiedyś przychodził do pana dyrektora.

DYREKTOR: Tak? I co?

WOŹNY: A no, stał z fajką przed jakimś rozwalonym domem, poznał mnie nawet, podał mi rękę, patrzyliśmy razem, potem pokiwał głową i powiada — „niesmaczne" i — poszedł.

DYREKTOR: Rozumiem. To było pod moim adresem.

WOŹNY: A ten drugi, taki młodziutki, co to kiedyś razem z tym z fajką czekali na pana dyrektora...

DYREKTOR: No, no... co ten drugi? Jest także?

WOŹNY: Nie, jego nie ma. Rozmaicie tam mówią. Jedni go widzieli, jak się mocno bił i zginął. Drudzy powiadają, że się z ran wylizał, tylko go potem zabrali. Nic pewnego nie wiadomo.

DYREKTOR: Bił się chłopaczyna, powiadają. Bił się.

WOŹNY: A ten skrzypek, co to w ostatnich naszych przedstawieniach grał za kurtyną... Grywał potem na ulicach. Sam go widziałem. Grał jeszcze kiedy latały granaty. A no i... szkoda gadać! wielu to już naszych... co poradzić... trzeba by oczy wypłakać jak mówiła u nas ta stara, a oczy jeszcze potrzebne. *(po chwili)* Trzeba brać się do roboty. Można by już dać napis „Małe Zwierciadło". Niech ludzie widzą, że i my coś zaczynamy. Żeby tu Montek przyszedł — to się ruszy. Pan dyrektor chce się zdrzemnąć? Ja teraz wyjdę, zaraz wrócę. Ciemno się robi, może zapalić świecę?

DYREKTOR: A hm...

WOŹNY *(zapalił świecę, potem patrzy w głąb)*: Pomieszczenie jest. Tylko tu jakoś... br... może się przyśnić. *(patrzy na Dyrektora)* Zasnął *(zapala papierosa od świecy, zwolna wychodzi. Dyrektor śpi. Deszcz silniej uderzył o szyby. Pusto. Z głębin wyłania się cicho „Chłopiec z deszczu". Podchodzi zwolna ku Dyrektorowi, przystaje)*

DYREKTOR *(otwiera oczy. Patrzy na Chłopca)*: To pan? I tu mnie pan znalazł?

CHŁOPIEC: Jestem u siebie, panie dyrektorze. Tym razem ja mam zaszczyt powitać pana i zapytać, czym mogę służyć?

DYREKTOR: Jak to? To jest obecnie mój lokal. Wkrótce otwieram teatr.

CHŁOPIEC: Bardzo będzie nam miło. Może dojdziemy do porozumienia.

DYREKTOR: Jak to pan mówi: „nam".

CHŁOPIEC: Nie jestem tu jeden. Nie jestem nawet dyrektorem. Pracuję tutaj jako autor, kierownik artystyczny, czasem reżyser.

DYREKTOR: Tutaj dopiero b ę d z i e teatr.

CHŁOPIEC: Teatr już jest tutaj od dawna.

DYREKTOR: Proszę pana, mówmy tak, żebyśmy się mogli wzajemnie zrozumieć. Znam pana doskonale. Nazwałem pana — „Chłopcem z deszczu". Bo zawsze się pan zjawiał u mnie, kiedy padał deszcz. Przynosił mi pan swoje dziwne sztuki, które właściwie nie były sztukami teatralnymi, jakieś fragmenty, teksty w kilku słowach, wrażenia.

CHŁOPIEC: Mówił pan zawsze, że to zbyt krótkie, że to nie ma treści, że tam nic się nie dzieje.

DYREKTOR: Tak mówiłem, bo nie mogłem znaleźć słów właściwych. Pan się nie zrażał i wracał znów.

CHŁOPIEC: Wracałem, bo odmowa pana była zawsze taka, że czułem — mogę do pana powrócić.

DYREKTOR: To prawda. Ale wreszcie powiedziałem panu, że to nie będzie grane nigdy, w żadnym teatrze świata.

CHŁOPIEC: Pan się myli. Rzeczy moje były grane.

DYREKTOR: Gdzie?

CHŁOPIEC: Tutaj.

DYREKTOR: Tutaj dopiero będzie teatr.

CHŁOPIEC: Teatr już jest tutaj od dawna. *(na wyższą płaszczyznę wchodzą chłopcy w hełmach i z dziecinnymi szablami, zatrzymują się. Patrzą w jeden punkt. Oświetleni — reszta ginie w mroku)*

DYREKTOR: Tak, znam to. To mi ten pan przyniósł. Nazywało się to „Krucjata dziecięca". Idą żołnierze jak przed wiekami, tylko na hełmach mają polskie znaki. Oczy ich patrzą w jakiś punkt daleki... Znam was, żołnierzyki młode. *(długo wpatruje się w nich w milczeniu)* Już dość! Nie chcę ich. To z rodu tych, co idą z motyką na słońce! Znowu to samo. Ciągle się to powtarza. Jestem trzeźwy. Jestem realistą! Idą z bronią słabą, nierówną, śmieszną. Potępiałem ich. Wykazywałem głupstwo, lekkomyślność, szaleństwo! *(żołnierze idą dalej i znikają w mrokach po przeciwnej stronie. Dyrektor, który wstał z fotela, kiedy weszli żołnierze, znów siada. Zamyślił się. Po chwili)* Jeżeli pan miał tu teatr, czemu przychodził pan do mnie?

CHŁOPIEC: Przychodziłem do pańskiego teatru, bo tam ludzie... Jedzą.

DYREKTOR: Jedzą?

CHŁOPIEC: Bo tam stukają butami, tam jest dużo ciała i spraw ciała, tam zwycięża siła, tam zwycięża młodszy, tam się poświęca starca by ratować dziecko i zachować gatunek. To co jest w pańskim teatrze, to jest związane z ziemią i przepojone jej magnesem. I tam w pańskim teatrze jest widz na sali taki, jakim był w tej chwili. Umie się wzruszyć, spojrzeć z miłością, albo się gniewać. A w takim czy innym wzruszeniu postacie żyją. Pan jako widz ze swojej teatralnej sali moje postacie ożywił. Postacie ożyły choć mają hełmy papierowe i szable drewniane — byli to żołnierze. — Za ten gniew pana dziękuję. *(skłonił się głęboko odchodząc, znika, i w tej chwili wyłania się z mroków Dyrektor drugi)*

DYREKTOR DRUGI: Witam uprzejmie pana, panie dyrektorze „Małego Zwierciadła". Słucham rozmowy panów. Jestem dyrektorem „Teatru snów".

DYREKTOR: Teatru snów? Gdzież jest ten teatr?

DYREKTOR DRUGI: Znajduje się tutaj.

DYREKTOR: Ja zajmuję ten lokal.

DYREKTOR DRUGI: Proszę bardzo. Bywałem i ja często w pańskim teatrze, zajmowałem pański lokal. Teraz pan jest u nas. Jest pan badaczem snów, więc teatr nasz pana zainteresuje.

DYREKTOR: Tak? Słyszał pan o tym, że zajmuję się snami?

DYREKTOR DRUGI: Oczywiście. Stosuje pan metody „naukowe".

DYREKTOR: Czy pan to mówi z ironią?

DYREKTOR DRUGI: Jakże mógłbym obrażać tak znakomitego gościa i ko-

legę, wiedząc zwłaszcza, jak pan jest na tym punkcie wrażliwy. Czy chce pan zobaczyć coś ze swego teatru?

DYREKTOR: Z mojego teatru?

DYREKTOR DRUGI: Tak, z „Małego Zwierciadła". Ludzie od pana przychodzili nieraz i przychodzą do mnie. Grają tutaj.

DYREKTOR: I grają tutaj?

DYREKTOR DRUGI: Rzeczy, które pan wystawiał, już bywały przedtem grane w moim teatrze, może tylko w innej formie. Tam, w teatrze pana, to się wszystko skupiło, skrystalizowało, nabrało siły, głosu — przemówiło językiem zrozumiałym. A potem... potem znów szło do mojego teatru, znów grano te sztuki, czasem dalsze ich ciągi, grano jeszcze podobnie jak u pana, a jednak inaczej. *(przy ostatnich słowach światło wyłania dwie postacie: Matkę i Panią z „Małego Zwierciadła", ubrane jak przedtem)*

MATKA: Czemu pani bywa w moim domu? Moja córka płacze...

PANI: Bywam w pani domu? Pamiętam, pani mnie wyprosiła. Chciałam zostać. Pokazała pani na zegar. Wybiła godzina pierwsza. Odjechałam. Na zawsze odjechałam.

MATKA: Tak. Pani odjechała. Patrzałam jak pani jedzie sankami, dzwonek dzwonił, potem skryła się pani na zakręcie między drzewami. Już dzwonek nie dzwonił. Ale znów zjawia się pani za oknem, czasem koło pianina, przejdzie czasem pani między meblami, widzi panią on, widzę ja, widzi panią córka. *(po chwili)* Moja córka płacze. *(po chwili gasną, znikają)*

DYREKTOR: To one, z mego teatru. Skąd się tu wzięły? Tam było wyraźne zakończenie. Pamiętam, bo dbam o wyraźne zakończenie. Nieraz zwracam na to uwagę autora. I tam matka, stojąca na straży dobrych obyczajów, strzegąca szczęścia swojej córki — zwyciężyła. Uśmiechnęła się tryumfująco. Pamiętam ten uśmiech ponurej kobiety. Koniec. Kurtyna.

DYREKTOR DRUGI: Nie wszystko się kończy po zapuszczeniu kurtyny. *(z głębi słychać głos ojca z „Powodzi")*

OJCIEC: Synu, synu... Synu, synu... *(przy stoliku z butelką widać teraz Andrzeja i Leśniczego. Siedzą smutni, zamyśleni, nieruchomi. Po chwili Andrzej poruszył się)*

ANDRZEJ: ...Tak, panie leśniczy... sąsiadowaliśmy z sobą. Pan był w lesie, ja nad wodą. Pan wie, jak to było? Został.

LEŚNICZY: Wiem, sąsiadowaliśmy z sobą.

ANDRZEJ: Został, ale się zjawia. Słyszę czasem ten głos — synu, synu.

LEŚNICZY: I ja widzę czasami jej postać... Przejdzie za oknem, gra na pianinie, odjeżdża, ginie — tylko śnieg wokoło i drzewa pod śniegiem. Wpatruje się w drogę. Nie idzie nikt. Ale czasem znów idzie, idzie ku mnie skądś z bardzo daleka.

ANDRZEJ: Pan wie, jak to było? To wiosło... Trzymał łódź rękami... Chodziłem do sędziego, chodziłem do księdza, nie powiedzieli, żem winien. Ale gdy wieczór nadejdzie... *(po chwili gasną, znikają)*

DYREKTOR: Tak, ludzie z mego teatru. Ale tu widzę znów jakiś dalszy

ciąg. Tam nie było żadnego morału, ani niemorału — i to świadomie, celowo. A tu wyłania się zagadnienie. Jakaś „wina i kara". A jeżelibyśmy i tak to rozpatrywali — winy żadnej nie było, żaden sędzia nie ukaralby syna. Syn siadł do przeciążonej łodzi, bo mógł wiosłować i był pożyteczny. Był ojcem dziecka. Jako człowiek młody mógł jeszcze dużo zdziałać w życiu. Wreszcie ostatnie słowo miał tu kapitan wyprawy ratunkowej. Syn jest niewinny.

DYREKTOR DRUGI: A jednak syn... słyszy po nocach wołanie. Widzi starca. Widzi te ręce, w które bił wiosłem, kiedy się przyczepiły do odpływającego czółna.

DYREKTOR: Właśnie. Więc dlaczego widzi?

DYREKTOR DRUGI: Teatr mój bywa często przekorny. Do wielu spraw podchodzi inaczej. *(po chwili)* Panie dyrektorze „Małego Zwierciadła". Pański teatr ma niewątpliwie przewagę nad teatrem moim. Ma swoje trzy wymiary, mądre, praktyczne, celowe, wystarczające w zupełności dla budowy domu, w którym człowiek bytuje, dla wytyczenia drogi, po której pcha się taczkę przez życie, dla usypania kopczyka, gdy już się nie pcha tej taczki. Teatr ten ma ludzi wyraźnych i wyrazistych, którzy mówią jasno i rzeczowo. Mowa wasza ma mnóstwo uroku, takie powiedzenia, jak „gromada — to wielka siła", albo „chodźmy na jednego" — to dla nas jest wprost czarujące. My przy was, w naszym teatrze, jesteśmy wiotcy, mgliści, bez wagi, wynurzeni z dziwacznej perspektywy, tacy — co mogą przejść przez sieć pajęczą, a sieć pozostaje... tacy, co mogą się zjawić nieproszeni, chociaż drzwi są zamknięte na zatrzask, na klucz i na łańcuch. Tęsknimy do waszej tężyzny. Panie dyrektorze. Teatr pański jest teatrem prawdziwym, z prawdziwego zdarzenia i niewątpliwie ma przewagę nad teatrem moim. Schylam przed nim czoło. Jeżeli teatr ten przeżywa jakiś kryzys, to minie, i znów będzie pan święcił tryumfy. Bo to tak, jak przypływ i odpływ, jak wschód i zachód słońca.

DYREKTOR: Przypływ i odpływ — ktoś mi tak mówił tymi słowami. Kto? Przypomnieć nie mogę.

DYREKTOR DRUGI: ...Ale w rzeczach niektórych teatr mój pańskie „Małe Zwierciadło" przewyższa. Jeżeli trzeba wykryć ukryte uczucie — my to potrafimy, jak nikt inny. Uczucie ukryte pod korcem, zamknięte na siedem zamków i siedem pieczęci, ukryte rozmyślnie, czy zapomniane, porosłe trawą, przywalone omszałym kamieniem — my to potrafimy wyszukać, wydobyć, ukazać. Mistrzami jesteśmy w obnażaniu uczuć. Nic się przed nami nie ukryje.

DYREKTOR: Nic się nie ukryje.

DYREKTOR DRUGI: Nasz lekki teatr wędrowny może grać w najciaśniejszej izbie. Przybywamy nawet wówczas, gdy nas nie chcą. Potrafimy czasem pobudzić serce śpiącego do gwałtownego bicia, twarz zalać łzami, zjeżyć włosy ze strachu. Choćby i ta postać: postawił nowy dom, znów mieszka nad wodą, dzieje mu się dobrze, ma dzieci, ładną żonę, sędziowie mówią, że jest niewinny, kładzie się spać spokojny, sprawiedliwy, a tu mu stary zjawia się i woła „synu, synu". To, mówiąc waszym językiem, „wątpliwa przyjemność".

DYREKTOR: Ja myślę.

DYREKTOR DRUGI: Więc dlatego często nas nie chcą. Ale my nie pytamy. *(słychać skrzypce — melodia z „Matki" powtórzona później przez skrzypka)*

DYREKTOR: Kto to gra? I ten skrzypek jest tutaj? Coś o nim słyszałem... ktoś mówił, że zginął.

DYREKTOR DRUGI: Pierś miał przebitą i skrzypce strzaskane. W moim teatrze gra jednak dalej, może i on chce potwierdzić, iż „Pieśń ujdzie cało". *(nasłuchują. Po chwili, gdy melodia zginęła w głębi)* Panie dyrektorze, badaczu snów, dałem panu kilka przykładów, przedstawiłem trochę ludzi, związanych z pańskim teatrem. Niektórzy z nich podobno nie żyją, ale żyć będą u mnie, póki żyje pan.

DYREKTOR: Póki ja żyję?

DYREKTOR DRUGI: Tak, ale potem pan żyć będzie tutaj, ujrzą tu pana ci, co żyli z panem, co pana kochali.

DYREKTOR: Są tu ci, którzy mnie kochali? Są tu ci, których kochałem?

DYREKTOR DRUGI: Są. I jest jedna... Perła pańskiego teatru, artystka z łaski Bożej, szlachetna i mądra, o pięknym teatralnym imieniu — Lizelotta.

DYREKTOR: Jej tutaj nie ma. Tego imienia nikt nie wymawia przy mnie. *(znów ta sama melodia skrzypiec. Idzie Lizelotta, jako biało ubrana dziewczyna, trzyma gałąź kwitnącej jabłoni, zatrzymuje się. Skrzypce cichną. Dyrektor i Lizelotta patrzą na siebie. Dyrektor drugi znika „dyskretnie")* Lizelotto!!! *(po chwili)* Więc jesteś? To nie prawda, że ciebie nie ma. Powiedz, że jesteś. Nie chciałaś zginąć pod gruzami. Nie chciałaś tej sztuki, gdzie giniesz. I przecież nie zginęłaś. Widzę cię. Widzę wyraźnie. Ale potwierdź jeszcze, że jesteś. Odezwij się. Nie wymawiałem przy ludziach twego imienia, ludzie nie wymawiali go przy mnie. Jesteś. Będziemy znów razem. Czyśmy się rozstawali? Byłaś gdzieś daleko, bardzo daleko. Jak uczniak, listy twoje na piersiach swoich noszę. Nie wie o tym nikt. Jesteś tu. Przemów, Lizelotto. O, jakże cię głęboko kocham, Lizelotto moja! *(osuwa się na fotel, zwiesił głowę. Znów skrzypce. Lizelatta posuwa się ku Dyrektorowi, przystaje, jakby nasłuchując, potem znów się zbliża. Cofa się, ogląda się jeszcze, znika. Zaczynają się wychylać, wyłaniać zaciekawione postacie, widziane już przedtem. A więc: Matka, Pani, Andrzej, Leśniczy, Ojciec, „Chłopiec z deszczu". Wchodzą żołnierze z „Krucjaty dziecięcej", przystają. Zjawia się i Dyrektor „Teatru snów". Podchodzi bliżej do gościa-Dyrektora. Po chwili głośno, niemal uroczyście)*

DYREKTOR DRUGI: Przywołajcie teatralnego lekarza. *(po chwili wchodzi lekarz, postać groteskowa, ale nie komiczna)*

LEKARZ *(idzie ku Dyrektorowi, przystawia mu trąbkę w okolicy serca, zresztą nieco z daleka, nie naturalistycznie. Słucha. Potem rozkłada bezradnie ręce, co ma oznaczać: „Cóż robić — skonał". Odchodzi, znika)*

DYREKTOR DRUGI: Gość nasz, dyrektor „Małego Zwierciadła", wielki artysta, nie żyje. Przyszedł do nas ciągnięty tęsknotą, chociaż lubił mówić, że w naszą stronę pociąga go tylko nauka. Bo wielu rzeczy się wstydził. Należał do tych, co kapturem nakrywają twarz swoją, aby nie zobaczono łez, wzruszenia, tęsknoty. Ale my — demaskujemy. Zakreślił on wkoło swej sztuki wyraźne

granice. Wiedział jednak, że tej granicy nie ustrzeże żaden drut kolczasty, żaden strażnik świata. Wiedział, bo sam te granice przekraczał. Bał się słowa patetycznego. Ale słowo to, w piersiach utajone, nieraz mu chciało pierś jego rozerwać.

Znieważył was, żołnierze mali, mówiąc o słońcu i motyce. — Kłamał! My demaskujemy. Chciał kłamstwem zasłonić wzruszenie. Nędznym byłby artystą, gdyby innej prawdy nie widział, niż prawda większości — z jego teatralnej sali. Ubogim byłby artystą, gdyby nie widział uroków niedorzeczności i nie wierzył, że wątłe wasze szable mogą i w słońce uderzyć i iskry ze słońca posypać. *(po chwili)* Dyrektorze „Małego Zwierciadła"! Będziesz teraz wśród nas, będziesz tak długo, póki istnieć będą ci, co pracowali z tobą, co ciebie kochali. Odwiedzi cię nieraz i stary Matkowski i Montek i pani Laura, odwiedzisz i ty ich mieszkania, zjawisz się u nich, będziesz z nimi mówił, słuchał, co ci oni powiedzą.

Odejdziesz znów i znów przywoła cię ich tęsknota. Teraz zostaniesz z nami. Z nowego, naszego już brzegu, będziesz patrzył, jak wyrasta ku górze miasto najdroższe, miasto ukochane, a ponad dachami jeszcze wyżej wyrastają wieże, coraz smuklejsze, coraz doskonalsze, aż zatrzymane w najwyższej ekstazie patrzeć będą znowu długie lata w niebo, chwytając wieczny niepokój piorunów i wielki spokój cichych mlecznych dróg.

(Odezwał się zegar ścienny, bijąc godziny przedwieczorne. Nieruchome postacie, oprócz żołnierzy, poruszyły się, zaczynają podawać sobie szeptem „ktoś idzie, ktoś idzie, ktoś idzie" — cofają się, nikną. — Żołnierze pomaszerowali wprost przed siebie, nikną. Usunął się i Dyrektor „Teatru snów". Drzwi się otwierają, widać sylwetkę Laury, za nią Montek i Woźny. Gdy otworzyli drzwi, wiatr silniej zakołysał płomieniami świec. — Laura położyła palec na ustach. Zatrzymali się na schodach. — Patrzą na swego dyrektora)

KONIEC

LITANIA ZA OFIARY DYKTATUR

Za wszystkich, których biją, za łby roztrżaskane,
Za głodnych, prostotliwych i uciemiężonych,
Za te upiory w płonącej stolicy naszego wieku...

Za tych, co się wywozi w szybkobieżnych wozach
Do takich domów, gdzie biją ich, biją,
I biją w kunszcie bicia wprawione chłopaki,
Chłopaki o pięściach gumowych —
Kładą ich i biją, a krawędzie stołów
W lędźwia im się wrzynają; albo też w pachwiny
Ich kopią — i rzucają, a ci porzuceni
Leżą z mięśniami zwiotczałymi, jak te
Bezgłowe kury na podłodze jatki.
Tymczasem wprowadzają następnego. Oczy
Ze strachu mu zbielały i tępo się gapią.
Za tych, co wciąż wołają: „Front Czerwony!“,
Lub: „Boże zbaw Koronę!“
Ale i za tych, którym brak odwagi,
A mimo to są bici.
I za tych, co spokojnie wypluwają w sieni
Krwawiące pieńki swych wybitych zębów,
I zdrowo śpią na łożu z kamienia lub żelaza,
Czekając na stosowną chwilę, by w ustępie
Strażnika zakatrupić — zanim sami zdechną.
Za tych, co mają oczy głęboko wpadnięte,
A jednak płonące jak lampy.

Za tych, co noszą blizny, za tych, co kuleją,
Za tych, którym kopią bezimienne groby

Na więziennym dziedzińcu. Nim zaświtą ranek
Ziemia na tych mogiłach już jest udeptana
Z powrotem, gładziuteńko — i spryskana wapnem.

Za mordowanych od razu, jako też i za tych,
Którym miesiące, lata upływają w znoju,
W czuwaniu i w nadziei. Każdego dnia chodzą
Do pracy, lub do sekretnego klubu,
Albo się ustawiają w ogonku po mięso.
A przy tym żyją, dzieci płodzą i szmuglują strzelby,
Aż ich w końcu przychwycą i zatłuką, niby
Te szczury w rynsztoku.
Za tych, co w sposób nieprawdopodobny
Uciec zdołali, aby na wygnaniu
Pędzić swe życie i wśród nas się tułać.
Za tych, co w ciasnych klitkach żyją obcych miast,
I do wsi tęsknią, do traw zielonych i wysokich,
Do głosów dzieciństwa, do mowy i wiatrów
Co niegdyś wiały — i do kształtu izb,
Do kawy pitej przy stole i do pogawędki
Z przyjaciółmi — i do umiłowanego
Miasta i do fizjonomii kelnera —
I do nagrobków z wyrytym nazwiskiem,
Do nagrobków, pod którymi nigdy
Nie będą leżeli, albowiem w ogóle
Nie będą w tej ziemi leżeli.
Ich dzieci — to obcy już ludzie.

Za tych, co układali plany, byli przywódcami
I byli bici.
A także za pokornych i ograniczonych,
Co żadnych planów nie mieli, a przecie
Ich też, ich też zadenuncjowano,
A przecie rósł w nich gniew,
A przecie dowcipkowali, a przecie
Nie potrafili się wytłumaczyć, a przecie
Zabrano ich do obozu, a przecie
Ciała ich odesłano w zaplombowanych trumnach
Z dopiskiem: „Zmarł na zapalenie płuc".
Z dopiskiem: „Zginął usiłując zbiec".

Za tych, co siali zboże i przy własnych stertach
Pszenicy zostali rozstrzelani.
Za tych siewców chleba, których wywieziono

Na zlodowaciałe pustynie, atoli w ich ciałach
Wciąż trwa wspomnienie własnych pól.

Za tych, na których donos zrobiły własne dzieci,
Straszliwe, zadowolone z siebie dzieci,
Denuncjujące swoich ojców — za miętówkę,
I za pochwałę od Doskonałego Państwa.
Za wszystkich uduszonych, za wszystkich skastrowanych,
Lub też po prostu zamorzonych głodem
Gwoli istnieniu doskonałych państw.
Za księdza powieszonego w sutannie,
Za Żyda z rozwaloną klatką piersiową
I konającymi oczami.
Za rewolucjonistę, którego zlinczowały
Specjalne drużyny — gwoli utworzeniu
Doskonałych Państw — w imieniu
Doskonałych państw.

Za tych, których zdradzili sąsiedzi, ściskając im dłonie,
Tudzież za zdrajców, co usiedli na twardym stołku,
A krople potu spływają im z włosów,
A palce w ustawicznym znajdują się ruchu,
A usta wymieniają dom, ulicę, numer
Oraz nazwisko człowieka.

I za tych, co przy stole siedzą sobie w domu,
W blasku lampy, nad talerzem, w odorze jedzenia,
I gwarzą sobie spokojnie, — wtem słyszą: samochód,
Ktoś wali w drzwi — i szybko po sobie spojrzeli,
Z twarzą zdrętwiałą kobieta do drzwi podchodzi, otwiera
I suknię na sobie wygładza.
„Tu lojalni mieszkają
Obywatele. Wierzymy w Państwo Doskonałe".

„A było to, gdy ostatni raz przyszedł do domu —
Tony, czy Karol, czy Ktobądź. A później zlikwidowano
Całą rodzinę, to było ostatni raz. I słyszelim
Strzały po nocy, lecz nikt z nas nazajutrz rano nie wiedział
Co się stało, a człowiek do pracy przecie musi iść.
Tak to go już nie widzieli od trzech dni i bez mała
Rozumu człek nie postradał od wszystkich ichnich patroli,
Co po ulicach łaziły z tymi świńskimi gwerami.
No, a jak wrócił do domu, wyglądał jakby urżnięty
I krew była na nim".

Za te niewiasty, co nocą sekretnie płaczą swych mężów,
Za dzieci wytresowane, aby milczały jak groby,
Za dzieci, za stare dzieci, za dzieci oplute w szkole.

Za splądrowaną pracownię, za wypatroszone mieszkanie,
Za malowidło nawozem skalane, za studnie — uryną
Zanieczyszczone, za nagi zewłok Wiedzy ciśnięty
Na skwer, a nikt nawet ręki nie podniósł, a nawet
Nikt nie przemówił.

Za pistoletowej lufy ziąb, za kuli gorącość,
Za sznur, co dławi, za ucisk kajdan i skrępowanie,
Za głos potworny z metalu, z tysiąca kłamiący głośników
I za szczekanie kaemów wszystkiemu odszczekujące.

Za człowieka na skrzyżowanych karabinach maszynowych
Ukrzyżowanego,
Bez nazwiska, bez gwiazd i bez zmartwychwstania.
Ciemna jego głowa nabrzmiała śmiercią, a jego ciało
Przesiąkło zaduchami mnogich cel więziennych,
John Smith, John Nikt jego imię, Jan Bezimienny, Anonim,
Ach, łam sobie głowę, łam, aż imię to zapamiętasz!
On — bez oblicza jak woda jest i nagi, jako proch ziemi,
Zhańbiony on jako ziemia, którą zatruły pociski
Pełne trujących gazów — i barbarzyńskie fatum.
Oto on!
Oto mąż, którego oni zjedli przy stole zielonym,
A rękawiczki włożyli, nim jego mięso tknęli.
Oto jest owoc wojny, oto jest owoc pokoju,
Oto dojrzałość odkrycia, oto jest nowy baranek,
Oto odpowiedź na wszystką mądrość mędrca, i ciągle
Wisi on, wisi i wisi i wcale skonać nie może.
I wciąż w stalowej stolicy naszego czasu — brak światła
A jeno krew przeraźliwa cieknie i cieknie i cieknie.

Mniemaliśmy, że te sprawy już przeminęły, lecz w błędzie
Byliśmy wielkim.
Mniemaliśmy, że jesteśmy mądrzy, gdyż mamy potęgę.
Mniemaliśmy, że ten długi pociąg toczyć się będzie do kresu
Wszystkiego Czasu.
Mniemaliśmy, o, mniemali, że światłość będzie wzrastała.
A oto długi ten pociąg bez ruchu stoi, strącony
Z szyn, a bandyci go ograbiają — a oto
Za naszych dni rządzi światem żmija i dziki odyniec,

A noc się toczy z powrotem ku Zachodowi, a noc ta
Jest nieprzerwana.
Ojcowie nasi i my posialiśmy zęby smoka.
A dzieci nasze poznały i znoszą oto na sobie
Pięść męża, co chadza w zbroi.

Przekład autoryzowany *Józefa Wittlina*

(Przyp. tłumacza). St. V. Benét (1898—1943), jeden z najwybitniejszych poetów amerykańskich ery międzywojennej, uchodzi za kontynuatora i „następcę" Walta Whitmana. Odziedziczył po Whitmanie nie tylko gorące uwielbienie i tzw. wiarę w człowieka, ale również i niektóre nawyki wersyfikacyjne, np. szeroką, rapsodyczną frazę, nie zawsze zrytmizowaną według prawideł konwencjonalnej prozodii. Władał jednak znakomicie bardziej zdyscyplinowanymi formami mowy wiązanej, o czym świadczy choćby największy jego utwór wierszem, o rozmiarach mniej więcej „Pana Tadeusza", pt.: „John Brown's Body". Chodzi tu o tego samego Johna Browna, powieszonego przez „Południowców", bohatera amerykańskiej wojny domowej, któremu Norwid poświęcił wiersz pt.: „John Brown". Pisał również Benét piękną prozą, głównie nowele, w których starał się umitycznić epizody z historii Stanów Zjednoczonych („The Devil and Daniel Webster", „The Spanish Bayonet"). W ostatnich, wojennych latach swego życia układał słuchowiska radiowe, w których wyzywał ciemne siły naszej epoki. Najbardziej popularnym z tych słuchowisk jest „They burned books", nadawane w rocznicę publicznego palenia książek w Berlinie. Jest też Benét autorem słynnej modlitwy prezydenta F. D. Roosevelta, odczytanej przez radio z Białego Domu po ataku Japończyków na Pearl Harbour.

ZAWODZENIE NAD WIĘZIENIEM MAMERTYŃSKIM

Zapomniana, zapomniana, zapomniana
Jest cnota kapitanów, którzy ostatni schodzili
Z pokładu tonącego okrętu.

Jakżebym mógł opuścić kraj, w którym pozostają moi bliscy?
Widziałem wojska młodych ludzi,
Których rodzice potrzebują dzielnych ramion,
Aby mogły ich obronić przed bandytą,
Albo krwi chciwym wilkiem, albo Bandery żołnierzem,
Albo wymurować dom, tyle niepewny
Ale i tyle wart, co doczesność,
W którą nie warto wierzyć,
Ale bez której żyć nie można, bo bez niej
Skok w wieczność jest nieprawdziwy.
Widziałem ojców na brzegu,
Który im się wydawał bezpieczny,
Ale których dzieci nie wiedziały o krokach ojca
I szły w los i wierzenia odległe jemu
Jak gwiazdy są odległe od naszych mórz.
I była w tym tragiczność ludzi opętanych
Pogardą do myśli ciągłej,
A raczej poważnej,
Której na imię jest b d p o w i e d z i a l n o ś ć.

O, moi współcześni!
Ileżbym znalazł dla nas pogardy,
Gdybym nie nosił w sobie tego szacunku
Dla naszych dni
I tego umiłowania dla naszego wieku, który jedni
Nazywają potępionym, inni przeklętym,

Trzeci bezsensownym,
A ja jedynym.
O wieku, w którym żyję, ty jesteś
Moją ojczyzną w czasie i nie odstąpiłbym cię
Za żadne dni Wiktoriańskie, ani pobrzękujący szaleństwem
Wiek piętnasty.
Bo ty jesteś wiekiem d o ś w i a d c z e n i a
I wiekiem zwierzeń, jakich dawno nie znała ludzkość,
I wiekiem jej egzaminu, gdy jak w repetycji
Ogląda się cele, w których ślad
Twarzy Świętego Piotra
Rzuconego na kamienie
Leży jak ślad twarzy milionów dzisiejszych umęczonych
Na setkach milionów odbitek i klisz naszych dni.

Tu, w Mamertyńską zajrzawszy piwnicę,
Której każdy głaz jest nasiąknięty
Jękiem i cierpieniem wyznawców niejednej wiary,
Gdzie Piotr w towarzystwie Pawła czterdziestu sześciu
Nawrócił i ochrzcił zbrodniarzy,
Kiedy twarzą w dół rzucony w ciemność padł
I kamień ustąpił przed jego obliczem,
I poczuł Piotr, że choć sam mógł się zaprzeć
Swego Nauczyciela, ale Nauczyciel go się nie zaparł;
Gdzie także cierpiał Szymon Mag,
Gdy poczuł, że czarnoksięskim lotem
Nie przebije już pułapu pieczary;
Gdzie w zgodzie braterskiej krążą cienie
Jugurty zamorzonego głodem
I Wercingetorixa, który nie ogarnął
Myśli Cezara, lub przejrzał ją zbyt przenikliwie,
Ale tak, że aż się zatraca profile;
Zrozumiałem, a raczej potwierdziłem w sobie
Wiele myśli, które mój słowiański,
Szeroko otwarty łeb
Niewyraźnie w sobie kołysał;
Jemu przyda się zawsze łacińska kotwica,
By z myśli huśtającej się jak obłok
Uczynić okręt utwierdzony w świecie
I tylko opluskiwany bogactwem fal.

Po raz trzeci wzywam cię o Piotrze,
Masko kamienna wyrąbana w otchłani
Trudniejszej niż otchłanie naszych dni.

Bo dziś,
Znając bezmiary ludzkiego i światowego mroku,
Wspominając wysadzane kwiatami chodniki,
Którymi pędzono miliony do szczelnych
Komór śmierci,
Wiemy i o bezmiarach radości i uniesienia, jaką daje
Przekonanie o dwu możliwościach istnienia:
Złym i dobrym,
i że Dobro jak liczby nieparzyste
Zawsze ma szansę przewagi.
Ale oni wiedzieli jak my o granicach upadku.
Marmurowe, mozaikami wysadzane komory
Żegnały męczenników Koloseum,
Ale nie wiedzieli tak wiele jak my
O sile światła, ku któremu
Mieli chodnik wyrąbać przez kamienie
Kruszone ich policzkami i rozmywane krwią.
Nie wiedzieli, tylko widzieli jego wstający blask.
Ich wybór był wyborem natchnionym,
Nasz wybór możliwym i prostym.
Prostota jest równa natchnieniu,
Światło nie zbacza z drogi,
Ale prostota i piękno ludzkiej myśli
Są łatwiejsze niż nagła łaska.

Otóż wzywam cię Piotrze, bom i ja
Nieraz chciał uciekać od swojej przestrzeni
I od ludu, z którym łączy mię bardzo niewiele:
Ze strony ludu zrozumienie i przyjęcie za swoje usta,
Ze strony mojej lojalność,
Nie większa w każdym razie niż dla najbliższych
I nieco dalszych krewnych,
I tych którzy mi dali możność nieupodlonego zarobku.
A chciałem także uciekać z tego węzełka czasu,
W który wiek plątał moje istnienie,
Ale się przekonałem, że choć
Ucieczka z narodu jest o wiele łatwiejsza niż z murów miasta,
Ucieczka z czasu trochę trudniejsza niż z owych murów —
To i jedno i drugie jest równie bezużyteczne,
Jeśli nie można za sobą wyprowadzić
Wszystkich uśmiechów dziecięcych,
Które nas witają po drogach,
Wszystkich cieniów w załomach wież,
Wszystkich gniewów, łez i nadziei.

Nie próbujcie wpadać w szaleństwo,
Pragnąc aby nas czas ominął,
Lub poniósł nas w strony nieznane, może
W kierunku przeciwnym do swego rączego biegu.
Niech lepiej dłoń śmierci od nas silniejszej,
A przez nas niewywołanej,
Nieprzyzywanej
I niesprowokowanej
Rzuci nas twarzą o głaz
Mroku, który ustąpi
Czyniąc twarzy naszej miejsca.

O taki ślad, o taki akcent w czasie
Jest tylko godna prośba dojrzałego człowieka.

zym 10. IX. 1946

JAN PARANDOWSKI

ALCHEMIA SŁOWA

Słowo jest wielką tajemnicą. Setki hipotez, naiwnych lub pomysłowych starały się rozświetlić jego początki. Szuka się ich na próżno w tym niemym mroku, który skąpym blaskiem rozwidniają eolity — kamienie świtu, pierwsze ślady rąk ludzkich. Z niepokojem pochylają się badacze nad czaszką człowieka kopalnego, wypatrując w jej obwodzie miejsc dla lokalizacji centrów mowy, i nad szczękami, z których wyszły pierwsze dźwięki. Nie podobna ich nigdzie odnaleźć. Najstarsze języki, najdalej sięgające rekonstrukcje fonetyczne nie zbliżają się ani na krok do ukrytego praźródła. Biło ono rytmem głodu, strachu, miłości. Była to garść zgłosek, może nie większa od liczby pierwiastków*). I jak z kilkudziesięciu pierwiastków składa się świat, tak z owych nie do odgadnięcia dźwięków rozmnożył się język w swych niezliczonych odroślach. Niektóre z nich udało się zbadać dokładniej. Najżywiej obchodzą nas dwa konary: aryjski i semicki. W cieniu jednego powstawały pieśni babilońskie, Biblia, baśnie arabskie, z drugiego wyszły Wedy i Mahabharata, natchnienia Grecji i Rzymu, on oplótł się wokół wszystkich części świata wraz z cywilizacją białego człowieka.

Kiedy języki aryjskie oderwały się od swego pnia, miały już za sobą długi okres wspólnego bytu, którego mgliste zarysy jawią się oczom śmiałych badaczy. Było to już nieskończenie daleko od początków z epoki kamiennej. Bliskie natomiast, prawie dotykalne są te czasy, gdy zaczęły się rozchodzić poszczególne rodziny językowe. Każda z nich — słowiańska, grecka, italo-celtycka — wiodła własne dzieje, długie i żmudne. Nieraz wracało się do rzeczy dokonanych już przed wiekami, aby własną pracą, własnymi środkami głosowymi, własną wyobraźnią i myślą wprowadzać do języka nowe zasady i prawidła. I znów następną koleją stuleci, w nowym rozproszeniu języków szczepów i narodów wykształcały swoiste cechy w sojuszu i pod władzą nieba, ziemi, warunków życia, obyczajów. W słowach, formach gramatycznych, w składni, w zwrotach, kreśliła swój wizerunek dusza zbiorowa, odciskała się, jak fale dawno nieistniejących mórz na skamieniałych piaskach, jej po-

*) Niektórzy badacze starają się mimo wszystko wydrzeć bodaj strzęp z tych tajemnic i ze wzruszającym prawdopodobieństwem oddają nam parę dźwięków z epoki kamiennej. Należy do nich: *ham* albo *kam*, rdzeń wyrazu oznaczającego — kamień. Jeśli tak jest, ów rdzeń jest najczcigodniejszym klejnotem naszej mowy.

pędy, skłonności, odrazy, wierzenia i przesądy, zamierzchła wiedza o świecie i człowieku. Dziwne potworzyły się prawa, instytucje, obyczaje w języku, dziwniejsze niż zdoła sobie wyobrazić ten co sądzi, że język nie może się obejść bez tych elementów, do których myśmy przywykli. Kartezjusz, który uważał rozsądek za rzecz najbardziej równomiernie rozdzieloną wśród całej ludzkości i La Bruyère, któremu się zdawało, że rozum jest obywatelem wszystkich krajów, ras i narodów, czyli że wszędzie obowiązuje ta sama logika, nie pojęliby, że można wyrażać myśli, nie znając prawideł naszej składni i fleksji. Dziś wiemy, że są języki, w których brak rodzajów, przypadków, liczb, trybów, czasów, gdzie nawet nie ma rozróżnienia między rzeczownikiem a czasownikiem, a znów inne szanują nieznane nam różnice między rodzajem żyjącym a nieżyjącym, albo — jak u Masajów (Afryka wschodnia) — osobny rodzaj na to co wielkie i silne, a osobny na to co małe i słabe. W wielu językach pozostała do dziś żywa lub w formach szczątkowych liczba podwójna *(dualis)*. Odpowiadała ona potrzebie, która jest niezrozumiała dla dzisiejszego myślenia, nam raczej przydałaby się osobna liczba dla rozróżnienia pojęć zbiorowych i osobników pojedynczych. Taka sama rozmaitość rządzi fonetyczną budową języków. W polskim jest dwadzieścia parę spółgłosek, są zaś języki, którym do budowy słów wystarcza połowa tego zasobu, a nawet i mniej, bo tylko siedem spółgłosek. U niektórych ludów kobietom nie wolno używać pewnych słów i nie idzie tu wcale o przyzwoitość, słowa te bowiem dotyczą rzeczy codziennego użytku, całkowicie niewinnych. Naruszenie tego zakazu jest świętokradztwem. U Karaibów ten przesąd posunięto tak daleko, że tylko mężczyźni mówią po karaibsku, kobiety zaś posługują się odrębnym językiem — *arowak*. Jeśli kiedyś powstanie tam literatura, czytanie książki karaibskiej będzie miało dla kobiet kuszący posmak grzechu.

„*Utilitas expressit nomina rerum*" — rzekł poeta-filozof Lukrecjusz. W istocie język był pierwszą instytucją społeczną, poza zbiorowiskiem ludzkim nie podobna go pojąć. Zanim zaś stał się środkiem do wyrażania myśli, był narzędziem czynu, potężnym usprawnieniem aktywności ludzkiej. Lecz po wiekach tej wyrobniczej pracy zbudził się do pierwszych śpiewów, a mędrcy, wróże, wodzowie plemion, swą myślą przełamywali jego nieporadność. Tak było we wspólnocie indoeuropejskiej i tak się znów działo w nowych siedzibach, na których wykształcała się mowa każdego narodu naszej cywilizacji. Nigdy nie odzyskamy tych najdawniejszych momentów twórczych naszego języka, nie odbije się o uszy dźwięk pieśni, które mieszały się z szumem dawnych puszcz, ani nie odnajdą się imiona ludzi, którzy byli podziwem tych wieków przez kunszt słowa.

Pierwszych poetów nie odróżniano od czarowników, a pierwsze wiersze miały siłę zaklęć magicznych.

Carmina vel caelo possunt deducere lunam.

Byli w istocie czarownikami ci pierwsi nieznani mistrze języka. Ich wynalazki, odkrycia, poloty trwają po dziś dzień w potocznej mowie i są rozpro-

szone w słowniku. Ilekroć go otwieram — czy to będzie stary Linde czy tzw. warszawski — przejmuje mnie dreszczem myśl, że tu, pośród tysięcy wyrazów, istnieją przyszłe poematy, powieści, dzieła filozoficzne. To jakby się widziało chaos, gdzie kłębią się kształty przyszłego świata. Odwieczne słowa, które zakwitały pod piórem Kochanowskiego, Skargi, Mickiewicza, które okryły laurem tylu pisarzy, czekają na nowych czarodziejów. Szkoda, że literaci tak rzadko zaglądają do tych tomów o wspaniałej wymowie. Większość piszących nie zajmuje się ani budową języka ani jego bogactwem. Poprzestaje na własnym zasobie słów, co sprawia, że ich książki wyglądają jak zszyte ze starych łachów, wypłowiałych w codziennej poniewierce. „Wzorzysty kobierzec kwiatów", „szmaragdowa łąka", „perlisty śmiech", „potoki łez" mają zaszczytny rodowód i niegdyś były świeże, a dziś, wpadając pod bezmyślne pióro, roznoszą po całej stronicy woń starego lamusa. Ludzie przeciętni myślą gotowymi myślami, a nawet odczuwają gotowymi uczuciami. Tak samo przeciętni literaci. Flaubert, który w poszukiwaniu materiałów do *„Bouvard et Pécuchet"* czytał przeróżne szpargały, ułożył *„dictionnaire des idées reçues"* — słownik komunałów, śmieszny i przerażający. W każdym języku powinien istnieć taki słownik.

Pisarz, świadomy swej sztuki, nie może się obejść bez rzetelnej wiedzy o języku. Nie może i nie chce. Instynkt prowadzi go do tajemnic, wśród których słowa rodzą się, żyją i przymierają (nie ma bowiem śmierci słów, tylko jakby letarg, z którego mogą się obudzić), do cudownej alchemii, która je przekształca, łączy w nowe związki, odrzuca pewne formy, jak żużle po zużyciu surowca, kieruje go ku nietkniętym lub zapomnianym złożom wyrazów w starym języku albo w gwarach. Tak pracował Horacy, oddając słowom, zmęczonym od ciągłego używania, świeżość przez powrót do ich pierwotnego znaczenia, tak Shakespeare, niestrudzony wędrowiec po wszystkich drogach języka, stał się królem największego państwa słów w literaturze. Nie inaczej odczuwał Teofil Gautier, nienasycony pożeracz słowników, i Conrad, przez całe życie badający sekrety mowy angielskiej, i nasz Żeromski, z najczulszą miłością pochylający się nad najlichszym okruchem mowy polskiej. Wielka przeszłość, ukryta w słowach, czaruje wyobraźnię. Wiją się tam prastare i tajemnicze pokrewieństwa, odzywają się głosy życia przodków, pachnie ziemia, użyźniona ich pracą, miłością i prochami.

Turgieniew długie lata należał do kółka, które stanowili tacy pisarze jak Flaubert, A. Daudet, Zola, Goncourt. Szalały tam dyskusje o języku i stylu. Z listów wydanych po jego śmierci widać, że Turgieniew nie rozumiał zapału swych francuskich przyjaciół, pasjonujących się dla nieuchwytnych odcieni w wyrazie czy w budowie zdania. Były to dla niego nieużyteczne igraszki. Cóż dopiero ludzie, stojący dalej od sztuki pisarskiej! Pewien uczony, który sam siebie uważał za wytrawnego stylistę i poniekąd zasługiwał na uznanie, raz w rozmowie ze mną zarzucał Żeromskiemu wprowadzanie słów rzadkich. „Po co — zżymał się — mówi on „zuchelek ziemi"? Po co! Chcąc to wyja-

śnić trzeba by mu najpierw pokazać mechanizm prozy Żeromskiego, a następnie pouczyć czym jest proza artystyczna.

Język literacki różni się od mówionego — to każdy widzi na pierwszy rzut oka. Złożyły się zaś na to dzieje literatury i jej wielorakie tradycje. W wielu krajach i w różnych okresach pisarze tworzyli osobną kastę o własnych obyczajach i przywilejach. Używali specjalnego języka, którego trzeba się było nauczyć, a na to znów należało przejść pewne wtajemniczenie. Niektórzy z dzisiejszych poetów ezoterycznych są jakby zabytkiem tych czasów. W ich kapliczkach mówi się językiem tak odrębnym, ocenia się poezję w tak specjalny sposób, obraca się w kręgu tak niezwykłych pojęć, że tylko nie dostaje kostiumów odpowiednich, by wywołać wrażenie owych zamierzchłych kast poetyckich.

Poeta w dawnych epokach był jakby duchownym, jego twórczość była związana z religią. W tej atmosferze wykształcał się sanskryt czyli „kunsztowny" język modlitwy i poezji. Niektóre formy liryki greckiej zachowały na zawsze wspomnienie swych religijnych początków. A znów język Homera, język epopei, jest sztucznym, dziwnym aliażem. Sztuczność jest już w samym pojęciu języka artystycznego. Warto się przyjrzeć, jak to wygląda u Flauberta, który używał dwóch różnych stylów w korespondencji i w utworach: jeden bezpośredni, prosty, porywczy, rubaszny, drugi opanowany i olśniewający mistrzostwem. Kto nie miał w ręku dziwnej książki pt. *„Dieux antiques"*, podpisanej nazwiskiem Mallarmégo, nie wiedziałby, jakim językiem posługiwał się na codzień autor *„L'après-midi d'un Faune"*. Wszystko bowiem, co puszczał w świat, musiało być szczelnie otulone w mgłę. Gdy wygłosił przemówienie na pogrzebie Verlaine'a, podszedł doń dziennikarz, prosząc o tekst do przedruku. Mallarmé zaciągnął go do najbliższej kawiarni i tam zabrał się do zaciemnienia i powikłania zbyt prostego układu zdań. Zresztą język literacki francuski nawet w książkach o nieposzlakowanej jasności tak się już dziś różni od mowy potocznej, że lingwiści przewidują czas, kiedy stanie się on niemal tak martwy, jak w Grecji współczesnej język tradycyjnej literatury. To samo zjawisko można obserwować w wielu innych krajach.

Literatura nie posiada własnych i niepodzielnych środków jak muzyka: słowo należy do wszystkich i każdy posługuje się nim nieustannie. Pisarz więc szuka sposobu oderwania się od potocznego języka, a jednocześnie stara się o język osobisty, odpowiadający cechom jego indywidualności twórczej. Lecz nawet najlepsi pisarze nie unikają zasadzek automatyzmu, czyhają na nich te zdradliwe zwroty, które „same cisną się pod pióro". To najzjadliwsi wrogowie dobrej prozy i prawdziwej poezji, a walka z nimi — to walka o styl czyli o duszę pisarza.

W każdej literaturze istnieje żelazny kapitał zwrotów, porównań, obrazów, które idą z pokolenia na pokolenie, wiele z nich ma rodowód daleki i bardzo starożytny, dzieje długich wędrówek po rozmaitych narodach, rasach i epokach. Narzuca je i utrzymuje przy życiu wszechwładna tradycja w sojuszu z gnuśnością i bezmyślnością tych, co nie potrafią się jej oprzeć. Słowik i sko-

wronek nie żył w Ameryce, gdy rodziła się tam młoda poezja amerykańska z końcem XVIII w. Do połowy jednak ubiegłego stulecia wiersze amerykańskie trzęsły się od słowików i skowronków, które przyleciały do nich z wierszy poetów angielskich. Dopiero po paru pokoleniach śmiali nowatorzy przenieśli swój sentyment na rodzime drozdy.

Korzystamy wciąż jeszcze z wielkiej swobody, którą zawdzięczamy rewolucji romantycznej. Żadne uprzedzenia, żadne przesądy nie ograniczają pisarza w wyborze słów, chociaż może Rabelais czułby się w naszych czasach trochę skrępowany. Dawno poszedł w zapomnienie kanon Buffona: „*Nommez les choses par les termes généraux*". Był on wręcz przeciwny naszym zasadom poszukiwania słów jedynych, całkowicie, niedwuznacznie i wyraziście określających przedmiot. Ze zdumieniem patrzymy na zabobon XVIII w., który zamiast „szabla" zalecał pisać „stal niszczycielska", nie pozwalał wymieniać szewca inaczej jak pod osłoną „*humble artisan*", a gęś uszlachetniał tytułem „wybawicielka Kapitolu". Trzeba było wtedy usprawiedliwiać Homera, że używał otwarcie wyrazu: pies. Kto wie zresztą, czy po naszej epoce nie zostanie garść równie śmiesznych przesądów, z których nie zdajemy sobie sprawy.

Boileau, przyjmując łatwowiernie myśl Horacego, woła z tryumfem:

Ce qu'on conçoit bien s'annonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Żaden prawdziwy poeta ani artysta prozy nie podpisze się pod tym lekkomyślnym dwuwierszem. Powiedział nam jeden z największych, że „język myślom kłamie" i jakże często przepaść dzieli myśl od słowa. Oczywiście, myślimy słowami, lecz to co się w nich wyraża jest pospolicie tylko powierzchnią myśli albo jej konturem. Trudność zaczyna się w chwili, gdy trzeba myśl wypowiedzieć w całości, do dna.

„Ze wszystkich możliwych zdań — mówi La Bruyère — które mają oddać naszą myśl, jest tylko jedno właściwe. Nie zawsze znajduje się je w mowie lub w piśmie. A jednak ono istnieje i wszystko co nie jest nim, jest słabe i nie zadowala człowieka wyższego umysłu, który chce być zrozumianym". W tym „człowieka wyższego umysłu" mieści się każdy dobry pisarz, tak jak w chęci żeby go zrozumiano filozof brata się z poetą, myśl z wrażeniem.

Słowa, tak wzniosłe i wzruszające w swych tajemniczych dziejach, pozostają jednak związane ze swymi pierwotnymi początkami i wszelka subtelność, wszelka nowość w analizie naszych stanów psychicznych, wszelki odcień natrafia na wielkie, czasem nieprzebyte przeszkody w słowach, które, stworzone przed wiekami, nie były powołane do tak wysokiej służby. Często zatrzymuje pisarza dylemat: albo nie wyczerpać swej myśli, albo uczynić ją niezrozumiałą i ciemną, posługując się znanymi wyrazami na kształt symbolów. Mallarmé toczył nieustanną walkę z językiem, łamiąc szyk zdania, nicując tok logiczny aż do bezsensu, aby jakiemuś jedynemu słowu zapewnić szczególną siłę i świeżość.

Wielu chwyta się gwałtownego środka i stwarza nowe słowa. Stosuje się to nieraz do całych okresów literatury. W pewnym momencie język odziedziczony nie wystarcza, przenicowuje się stare słowa lub z furią tworzy się neologizmy. Niejeden załamał się w tym niedościgłym zadaniu. Trentowski zrujnował i ośmieszył swoją uczciwą pracę niewiarogodnym słownictwem, Kremer, znacznie od niego przezorniejszy, zagmatwał swój styl niefortunnymi pomysłami językowymi, nawet Krasiński, często szczęśliwy w neologizmach, szkodził sobie ich niepotrzebnym nadmiarem.

„Na stworzenie dobrego wyrazu tyle prawie potrzeba talentu, ile na stworzenie nowej myśli" — mówi Jan Śniadecki. Wyprowadzały go z równowagi głowy stworzone do dziwactwa, nie do rozumowania, i walczył zaciekle z neologizmami w imię rozsądku. „Wszystkie — mówił — niezwyczajne i nowej fabryki słowa są to brudy, odbierające przeźroczystość naszym myślom". Jak zwykle puryści, bywał nieznośnym pedantem i uparty w osiemnastowiecznym racjonalizmie nie odczuł świeżego prądu, który niósł z sobą romantyzm, tak ożywczy dla języka i stylu, niemniej rzadko kto lepiej rozumiał wartość mowy potocznej.

Jest to narzędzie nieocenione w tych wszystkich rodzajach prozy, gdzie idzie o jasny wykład myśli. Filozofia grecka, będąc tworem samorodnym, jedyna ze wszystkich europejskich ustrzegła się żargonu. Każde jej określenie pochodziło z własnego języka, co oszczędzało energii słuchaczom i czytelnikom, gdyż zrozumienie wyrazu obcego lub przyswojonego w stanie półsurowym wymaga osobnego wysiłku. Poza kołem fachowców, mających z nimi wciąż do czynienia, terminy filozoficzne padają na umysł zawsze w pewnym stopniu nieprzygotowany i trzeba się porać z nimi, tłumacząc je za każdym razem w szybszym lub wolniejszym skrócie myślowym. Mnożenie terminów wprowadza coraz większy zamęt, zdarzają się stronice jakby ułożone w szarady. Trudno się oprzeć przekonaniu, że niejeden z autorów jest zbyt leniwy, aby się potrudzić nad wyrażeniem swych myśli w słowach prostych, albo chce sobie przysporzyć powagi posługując się językiem wtajemniczonych.

Rola wyrazów obcych w literaturze pięknej nie została dotąd zbadana należycie. Poczynając od tzw. makaronizmów, które wymagałyby nowego opracowania, aż do wszelkiego rodzaju synonimów, gdzie wyraz obcy wyręcza wyraz rodzimy, dając pojęciu inny odcień albo działając na wyobraźnię innymi wartościami dźwiękowymi lub uczuciowymi, można by wykryć niejeden z sekretów stylu. Takie badanie może by dowiodło, co jest tylko moim wrażeniem, że nieprzejednani puryści należą do autorów raczej jałowych i bez temperamentu i nie ma wśród nich ani jednego wielkiego pisarza.

Do najpiękniejszych zabiegów dokoła języka należy odświeżanie powszechnie używanych wyrazów. Najpospolitsze, najbardziej znane słowa, jak twarze które ogląda się co dzień, odkrywają nagle niespodziane znaczenie i olśniewają potęgą utajonego życia. Wydobywa się z głębokich złoży to, czego język nie zdołał dotychczas wyrazić. Jak się to dzieje, poucza analiza dobrego wiersza albo stronicy dobrej prozy. Pod piórem pisarza naznaczają sobie spotka-

nie słowa, które się nigdy dotąd nie spotkały, czasowniki zaciągają się w służbę obcych im dotąd czynności, rzeczowniki zdobywają nowy zakres władzy. Tymczasem w mowie potocznej, w lichej literaturze, w pospolitej publicystyce, słowa nudzą się i dręczą w stałych związkach. Wciąż te same przymiotniki wloką się jak cień za swoimi rzeczownikami. Skamieniałe zwroty, spróchniałe metafory. Pleśń, rzęsa, stojąca woda. Ten zakrzepły świat czeka na tchnienie pisarza, jak sadzawka Siloe czekała, by ją anioł poruszył.

Rozmaicie układa się stosunek pisarza do słowa: jeden, według wyrażenia K. H. Rostworowskiego, „walczy z nim jak z tygrysem", drugi pieści się jak Anatol France, u którego „*caressez la phrase*" było ulubioną dewizą. Empedoklesowa para, Miłość i Spór, rządzi tym światem. Są pisarze i myśliciele, którzy nigdy nie są w przyjaźni ze słowem: zawsze ich ono zawodzi, zawsze wydaje się niedostateczne, niekształtne, nieuległe ich żądaniom. Gotowi je szarpać, łamać, zmieniać, byle trafić na szyk wyrazów, zdolny unieść ich myśli i wizje. U jednych dzieje się to z nadmiaru nowych pojęć, u innych z niedostatku słownictwa. Dla tamtych nie ma zbawienia, ponieważ nigdy nie potrafią ujarzmić burzy, która w nich szaleje, tych drugich zaś może ocalić przymierze ze słowem. Muszą z nim wejść w zażyłość, nachylić się ku jego bogactwu. Jeśli tego nie uczynią, skazują się na nieuleczalną nędzę, będą z konieczności posługiwali się coraz pospolitszym językiem i przywykną do utartych zwrotów albo staną się do śmieszności zagmatwani.

Miłość słów jest trudna. Nie oddają się one często najbardziej zapamiętałej namiętności. Pokonywa je zawsze cierpliwość. „Półtrzecia dnia straciłem nad jedną zwrotką, gdzie w gruncie rzeczy szło o jeden jedyny wyraz, którego potrzebowałem, a nie mogłem znaleźć. Obracałem to na wszystkie strony, ponieważ, mając do czynienia z obrazem, pragnąłem tę samą wizję co się unosiła nade mną stworzyć przed czytelnikiem, a w takich razach wszystko, *ut nosti*, zależy od jednego rysu lub odcienia" — pisał Wieland do Mercka. Tak pracowano w czasach, kiedy nikt nie liczył się z czasem. Historia poezji z czcią przechowuje wspomnienia sonetów, które u swych autorów dojrzewały przez kilka lat, pełnych uniesień, zniechęcenia, rozpaczy, powrotów, i w te czternaście wierszy wpisywała się długa i dramatyczna legenda miłości, zaciekłej, nieodpartej miłości do poetyckiego słowa. Bohaterem jednego z takich dramatów był Arvers, unieśmiertelniony swym sonetem

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère

— a tak podziwiany José-Maria de Heredia pracował trzydzieści lat nad zbiorem sonetów pt. „*Trophées*".

Poza nielicznymi wyjątkami, jak niefrasobliwy Lucilius, który podobno swoje gawędy dyktował stojąc na jednej nodze, albo poważny Lamartine, który miał łatwe pióro, co widać w jego utworach, poeci wszystkich czasów nie byli podobni do swych pomników, gdzie wystarcza im harfa lub geniusz skrzydlaty nad uchem w roli suflera. Słowacki w okresie mistycznym wyznawał, że pisze tylko to co mu aniołowie dyktują, lecz rękopis „Króla Ducha" dowo-

dzi, jak uporczywie i namiętnie szukał swojej formy, jak walczył nieraz z krnąbrnym słowem, które zresztą było mu bardziej posłuszne niż wielu innym. I nie podobna wątpić, że gdyby włożył w te strofy więcej trudu i cierpliwości, niejedna wizja, niejedna scena otrzymałaby zarys bardziej monumentalny. Racine i Boileau wymieniali często listy, których jedyną treścią był spór o niewłaściwe wyrażenia. Rzadko w literaturze małe prace prozaiczne były wykonywane w tak wielkim stylu jaki swoim nowelom dawał Mérimée. Jakimże wspaniałym wysiłkiem zdobył on ów tajemniczy dar wywoływania mocnych obrazów świata i dusz ludzkich za pomocą słów tak prostych, że wydawały się nie do użycia. Kiedy czuł, że nie sprosta dłużej swemu ideałowi, wyrzekł się prozy artystycznej i zajął się skromną historią.

Język poetycki każdego narodu, nawet mającego za sobą długą historię, jak włoski lub francuski, rozwija się nieustannie i jest daleki od wyczerpania wszystkich swoich zasobów. Pisarze zazwyczaj ich nie badają albo czynią to powierzchownie, urywkowo, bez metody. Starożytni mieli w tym zakresie rozleglejszą i głębszą wiedzę, zwłaszcza Grecy. Widzimy u nich jakby laboratoria poetyckie i widzielibyśmy je dokładniej, gdybyśmy posiadali całą ich literaturę nietkniętą. Zobaczylibyśmy w setkach i tysiącach przykładów to, co teraz udaje się nam dojrzeć tylko w przyćmionym świetle poszarpanych zabytków: że przez kilka czy kilkanaście pokoleń, niekiedy przez wszystkie wieki ich kultury podejmowano nieustannie ten sam temat, ten sam motyw, ten sam obraz, tę samą przenośnię, nawet ten sam zwrot, aby szukać nowego układu słów, nowej frazy poetyckiej, nowego odcienia. Szlifowano ten okruch jak diament, poddając coraz nowym próbom światła, barwy, rysunku. Trzeba się dobrze wmyśleć, wpatrzeć, wsłuchać, aby zauważyć subtelną różnicę tam, gdzie na pierwsze wejrzenie widziało się tylko prostą kopię. Jedynym nieraz tryumfem takiej pracy pokoleń był wiersz, który jakiś mistrz przyjmował później do swego skarbu i zapewniał mu nieśmiertelność.

Była to epoka ucha. Każdy wiersz, jak i każde zdanie prozy, rozważano przede wszystkim w organach głosu. Poezja krążyła bardziej w żywym słowie niż w książce. Książka była droga i rzadka. Podręczną biblioteczkę, wybór z ulubionych poetów, nosiło się w pamięci. Staranna dykcja recytatorów i aktorów objawiała zarówno doskonałości jak i niedostatki utworu, wszelka szorstkość dźwięków, ułomność strofy, niezręczność wysłowienia odzywała się zgrzytem jak ton fałszywy w muzyce. Zresztą i książki czytano głośno. Św. Augustyn bardzo się zdumiał, zaskoczywszy św. Ambrożego przy niemej lekturze. Odkąd istnieje druk, a zwłaszcza od czasu, kiedy poezję drukuje się w sposób przejrzysty i od razu narzucający się oku, stosunek do formy dźwiękowej zmienił się ogromnie. Słuch i pamięć słuchowa uległy częściowej, nieraz całkowitej atrofii, i zarówno w odczuwaniu poezji jak i w jej tworzeniu kształt graficzny zdobył znaczną przewagę. Wodząc w roztargnieniu wzrokiem po papierze, wybiera się rymy czy asonanse w ich budowie literalnej, i muszą one przejść długą drogę w utajonych reakcjach naszych organów głosowych i słuchowych, aby obudzić w nas odczucie dźwięku.

Druk odebrał literaturze pięknej niejeden z jej uroków, których tak wiele kryło się w dawnych rękopisach. Książka, rozchodząca się w tysiącach egzemplarzy, całkowicie do siebie podobnych i bezosobistych, ma w sobie pospolitość wszelkiej masowej produkcji. Lecz poeci dawno już zobojętnieli na formę graficzną, w jakiej pojawiają się ich utwory. Większość tak pragnie je rozpowszechnić, że marzą tylko o tym, by pojawiły się w gazecie, pomieszane z kroniką wypadków i ogłoszeniami, wytłoczone zużytymi czcionkami, na ordynarnym papierze, który jutro będzie się walał na śmietniku. Trzeba dotrzeć aż do Chin, żeby znaleźć starą i wykwintną kulturę wiersza, który szuka swego wdzięku nie tylko w słowach, ale i w znakach je wyrażających, w specjalnym ich doborze, w starannie obmyślanej kaligrafii, w gatunku papieru i w ornamentach, które go zdobią. W Europie zostało jeszcze trochę dziwactw, jak aluminiowe książki z wierszami Marinettiego lub to co czynił Mallarmé, wpisując swe utwory na przedmiotach codziennego użytku. Od niego, jak się zdaje, pochodzi również odrzucenie znaków przestankowych. Zwiększyło to poważnie niejasność jego wierszy, zamieniając rozkosz rozumienia w grę o zbyt nieraz wysokiej stawce. Lecz przykład okazał się bardzo urodzajny i niektórzy z jego naśladowców wyjaśniali, że — odrzucając kropki i przecinki — dają wskazówkę, by ich wiersze czytać głosem monotonnym jak psalmy. Był to daleki i raczej nieświadomy nawrót poezji świeckiej do jej religijnych początków.

Proza jest dziś całkowicie wzrokowym igrzyskiem. Zaledwie można zrozumieć pracę, jakiej w niej dokonywano w starożytności. Wśród pisarzy współczesnych wszystkich krajów znalazłoby się znikomą garstkę (na palcach policzyć) takich co znają bodaj w zarysie historię prozy artystycznej, środki jakimi się ona posługiwała, znaczenie i rolę tropów i figur. Reszta poprzestaje na pół nieświadomym używaniu tej puścizny wieków, dokonywa w niej raczej instynktownego wyboru i własny styl osiąga w zawiłych wędrówkach wśród klasyków i bliższych poprzedników, rzadko kiedy poddając ich subtelniejszemu badaniu. Publiczność literacka zobojętniała na dźwiękową wartość pięknej prozy. Zdanie długie i pogmatwane, najeżone trudnymi zespołami spółgłosek, nie zdradza swych niedostatków, gdy kto biegnie po stronicy. Tym się dzieje, że u wielu narodów piękna proza jeszcze oczekuje swoich Flaubertów, którzy by, jak pustelnik z Croisset, powtarzali głośno każde rodzące się pod piórem zdanie. On był tak napełniony kadencją zdań, że raz oświadczył. *„j'ai encore dix pages à écrire, mais j'ai déjà la chute de toutes mes phrases"*.

Osobny rytm prozy, różny od mowy wiązanej, właściwa jej harmonia i melodyjność, rola rozwiniętych okresów i zdań krótkich, ich wzajemne stosunki i rozmieszczenie w budowie poszczególnych ustępów są zupełną tajemnicą dla czytelnika, który jeśli ulega ich czarowi, to nieświadomie. Niezwykłe skojarzenie, olśniewająca przenośnia, celny zwrot zawsze zwróci uwagę, surowa natomiast proza, choćby najwyższych zalet, nie znajdzie uznania. Nikt by dziś nie potrafił w Juliuszu Cezarze odkryć wielkiego pisarza, a niejeden

rzyjmuje z niedowierzaniem tę opinię podręczników literatury rzymskiej. Pro-
ota nie łatwo daje rozpoznać swój wdzięk, ponieważ go ukrywa. Uchodzi
a rzecz dostępną dla wszystkich, gdy tak niewielu może się na nią zdobyć.
Wygląda na ubogą i płytką, a trzeba na nią wyłożyć znacznie więcej substancji
iż na barokowe stronice, w gęstwinie ornamentów, istne *trompe l'oeil* o fał-
zywej głębi.

„*Aridi declamatores fidelius quos proposuerunt colores tuentur, nihil enim os sollicitat, nullum schema, nulla dulcedo sententiae subrepit*". Tak starszy Se-
eka określił granicę między prawdziwym pisarzem, pisarzem-artystą, a lite-
atem, któremu nie mąci pogody ducha problemat stylu. „Pogoń za słowem
la pochwycenia swych wizji" (Conrad) stanowi połowę, nieraz większą część
racy. Od niej zależy pełnia obrazu, wyrazistość postaci, blask myśli, co nie-
dnego skłaniało do mniemania, że ważniejszy od samej prawdy jest sposób
jaki została ona wypowiedziana. Nie będzie to przesadą, jeśli się pomyśli,
e wybornych idej zostało zmarnowanych, ponieważ wyrażono je niedołężnie.
la równi z pomysłami zniekształconymi w rękach słabych lub niecierpliwych
utorów, oczekują one mistrza, który je podejmie na nowo i zapewni im życie.
Dzieło literackie musi być przede wszystkim „pięknym zjawiskiem języko-
ym" i wielcy pisarze zawsze byli posłuszni temu przykazaniu. Tacyt, jeśli-
y mniej dbał o nieporównaną siłę swego stylu, jeśliby nie zastanawiał się
ad tym, jak w jednym zdaniu można zmieścić cały dramat, a jednym przy-
iotnikiem rzucić snop światła w głąb duszy ludzkiej, zdołałby z łatwością
ciągu życia nie tylko wykończyć „*Historiae*", ale napisać jeszcze kilka dzieł,
których myślał — zabrakło mu jednak czasu w tej wspaniałej, pełnej try-
mfów walce o nową prozę łacińską, równie dlań ważnej, jak odtworzenie
ziejów stulecia i osądzenie kilku władców.

Oto karta z korespondencji Flauberta. „Onegdaj położyłem się o piątej ra-
o; wstałem o trzeciej. Od poniedziałku odsunąłem wszystko na bok i orałem
swej „Bovary", dręczony tym, że nie posuwa się naprzód. Doszedłem teraz
o balu, który zaczynam w poniedziałek; mam nadzieję, że pójdzie lepiej.
Odkąd widzieliśmy się, zrobiłem 25 stronic na czysto, 25 stronic w sześć ty-
odni. Tak dalece je przerabiałem, zmieniałem, przekształcałem, że w tej chwili
ie widzę już nic, ale sądzę, że się trzymają. Mówisz mi o swoich rozczaro-
aniach — patrz na moje! Czasami nie wiem, dlaczego ręce nie opadają mi
e znużenia, a głowa nie zacznie kipieć. Prowadzę życie cierpkie, pozbawione
szelkiej zewnętrznej radości, a podtrzymuje mnie tylko ta wściekła zawzię-
ość, która czasem płacze z niemocy, lecz się nie ugina. Kocham swoją pracę
iłością szaleńczą i przewrotną jak asceta, — włosiennica drapie mi brzuch.
Niekiedy, czując w sobie pustkę, gdy nie mogę pochwycić wyrazu, po zabaz-
raniu długich stronic, widzę, że nie wykończyłem ani jednego zdania, wtedy
adam na otomanę i leżę otępiały w bagnie nudy. Nienawidzę siebie i oskar-
am o tę dumę obłędną, która każe mi gonić chimery. W kwadrans później
szystko się zmienia, serce bije radością. W ubiegłą środę musiałem wstać,
y poszukać chusteczki do nosa — łzy płynęły mi po twarzy. Sam się rozczu-

lilem pisząc, doznawałem cudownej rozkoszy i wzruszony moją myślą i ze zdania, które ją oddawało i z zadowolenia, że je znalazłem. Tak mi się przynajmniej zdaje, że wszystko to było w owym wzruszeniu, gdzie nerwy zajmowały więcej miejsca niż cokolwiek innego. Są jednak wzruszenia jeszcze wyższego rzędu, w których wszelkie elementy uczuciowe nic nie znaczą, one to swym pięknem moralnym przewyższają samą cnotę, tak są niezależne od osobowości, od wszelkich przypadłości ludzkich. Czasem udawało mi się dojrzeć (w moich wielkich dniach słońca) przy świetle entuzjazmu, który mnie dreszczem przejmował od pięt do nasady włosów, stan duszy tak wzniesiony ponad życiem, że już i sława nic nie znaczyła, a nawet samo szczęście było zbyteczne"...

To fragment z dziejów pisarza, jak niewielu pożeranego głodem doskonałości. W „*Education sentimentale*" opis lasu w Fontainebleau, który zajmuje cztery stronice, kosztował go 72 kart szkiców. Pierwszy rozdział przerabiał siedem razy, zanim wydał mu się zadowalający. A oto na drugiej stronicy czytamy: „...*et les berges peuplées de magasins, de chantiers et d'usines*". Trudno się zgodzić, że użyte tu słowo: *peuplées* jest stosowne, że jest owym *mot propre*, o które Flaubert tak się ubiegał, i on sam uznałby błąd, gdyby go był dostrzegł. Lecz przez zbyt długie wysiadywanie dzieła wrażliwość na podobne niedostatki powoli się stępia i nadchodzi czas, kiedy dalsze przetrzymywanie i poprawianie rękopisu nie daje korzyści. Niektórym autorom raczej pewien pośpiech oddaje przysługę, np. Sainte-Beuve, pisząc tygodniowe felietony, nie miał czasu aby psuć swoją prozę, narzucając jej staroświecką staranność.

Flaubert pisał każdą ze swych powieści pięć do sześciu lat, pracując po kilkanaście godzin dziennie, Ibsenowi praca nad dramatem zajmowała mniej więcej dwa lata. Pierwszą stronicę „Pawła i Wirginii", tak prostą i lekką, Bernardin de St.-Pierre pisał czternaście razy; niektóre nowele Maupassant przerabiał ośmiokrotnie; jedna z nowel Balzaca miała 27 korekt. A trzeba znać jego korekty. Tam nad tekstem drukarskim wspinają się łuki, gwiazdki strzelają fajerwerkami, we wszystkie strony, jak róża wiatrów, lecą linie i kreski, które zbiegają się na szerokich marginesach, gdzie powstają nowe sceny, wchodzą nowe postaci, z jednego przymiotnika otwiera się widok na nowy rys charakteru, rozwijającego się w sposób nieoczekiwany. Dla polskiego pisarza są to dalekie i uwodzicielskie legendy. Któżby mu pozwolił na tyle korekt? A gdyby je opłacił z własnej kieszeni, poszedłby z torbami przed końcem dzieła. U nas cała praca musi być dokonana w rękopisie.

Oto rękopis „Popiołów". Na czele tytuł podkreślony falistą linią. Każdy pamięta pierwsze zdanie: „Ogary poszły w las". Lecz w rękopisie jest inaczej. Powieść zaczyna się tak: „Wbrew srogim myśliwskim zasadom Rafał zeszedł ze stanowiska i chyłkiem doszedł do szczytu góry". Ogary pojawiają się dopiero na drugiej stronicy po słowach: „myśliwiec wytężył słuch". Przeglądając parę kart rękopisu i porównywując z tekstem książki, widzimy manowce, po których szła kompozycja tej sceny, jak zmieniało się następstwo obrazów, jak

las, drzewa, głosy, wrażenia ludzkie układały się w coraz innym porządku, póki nie zawarły się w formie ostatecznej i rzeczywiście pięknej. Lecz i to pierwsze zdanie, zanim powędrowało tak daleko, wykluwało się z trudem. Najpierw szły słowa: „Wbrew najbardziej podstawowym zasadom...". Żeromski skreślił „najbardziej podstawowym", bo zbyt oschłe i jakby dziennikarskie, i napisał „groźnym". Znów skreślił „groźnym" i zastąpił je „surowym", potem jeszcze raz przywrócił „groźnym", by znów skreślić i na szczycie tego słupka przymiotników wypisać ostatecznie: „srogim". I tak kartka za kartką pióro krząta się dokoła rzeczowników, przymiotników, czasowników, zmienia je, wykształca, ulepsza, szuka dla nich miejsca, dźwięku, rytmu, niektóre stronice giną w skreśleniach, stają się nieczytelne, wreszcie spotykamy dwie, odrzucone śmiałą kresą, jak pręgą po uderzeniu biczem. Kryje się w nich opis wiosny, przecudny, który Żeromski poświęcił dla całości rozdziału, nie licząc się z trudami, jakich go kosztował ten kawał prozy.

Rękopisy dają bezcenny materiał, z którego można odtworzyć przygody rodzącego się utworu, wejrzeć w tajemnicę pierwotnych zamiarów i ich kolejnych przemian, w psychologię i metody pracy. One obalają nieraz legendę o cudownym natchnieniu, albo dają świadectwo prawdzie tych żałobnych i udręczonych głosów, które dochodzą nas tak często z pracowni pisarza, a które by się nieraz przyjmowało z niedowierzaniem. Zwłaszcza prości, zwyczajni ludzie, którzy występują w książkach, nigdy by nie pojęli trosk, niepokojów, zmartwień, kłopotów, jakie narzucili pisarzowi sobą i swoim życiem. Nikt by ich nie przekonał, że tyle wysiłku mógł kosztować opis ich skromnego mieszkania albo obiadu, składającego się z talerza zupy i kawałka chleba. Byliby zdumieni wiadomością, że ten piękny umysł obcuje z nimi przez wszystkie godziny dnia, że ich losy, szczegóły bytu, rozmowy, mącą mu odpoczynek w nocy i zapełniają sny. Często stają mu się bliżsi od najbliższego otoczenia. Conrad mówi o dwóch latach pracy nad powieścią „Nostromo" jak o podróży, o wyprawie, dla której jakby porzucił dom, mimo że w rzeczywistości krokiem się z niego nie ruszył. „Po powrocie — dodaje — zastałem swoją rodzinę w zdrowiu i pomyślności, żona była bardzo zadowolona, że ten kłopot już się skończył, a nasz malec znacznie urósł podczas mej nieobecności".

W okresie twórczym rzeczywistość zaciąga się mgłą, nieraz znika, ustępując miejsca krajom, domom, ludziom wyimaginowanym. Co ma żyć w słowie, musi być najpierw do głębi przeżyte w wyobraźni. Pisarz jest wiertaczem duszy, szukającym świeżych źródeł w najdalszych pokładach. Jak po wilgotnych krwawych lochach wędruje on wśród tajemnic wnętrza ludzkiego, w tych niedostępnych otchłaniach, gdzie spoczywają zalążki myśli wśród bezkształtnych tworów instynktu. W tych mrokach jedynym światłem jest jego intuicja, która mu odsłania nagie i niezłożone pierwiastki naszych czynów. Słowo opieszałe i ciężkie od materii z trudem dociera do tych głębin. Czasem trafia się na taki zaułek, skąd nie ma innego wyjścia, jak w milczenie. W wielkim stylu milczenie jest potężnym żywiołem artystycznym. Pierwszy

posługiwał się nim z mistrzostwem Homer (przejmujące milczenie Odysseusza gdy siedzi, nierozpoznany, obok syna), z ostatnich może najpiękniej Conrad, który w pewnych niewyrażalnych stanach zawieszał swych ludzi w zupełnym bezruchu, w próżni, w ciszy po prostu nadzmysłowej.

Przypomina mi się zwierzenie Tomasza Manna. „To przecież straszne — mówił — wiem najdokładniej co chcę powiedzieć, znam dane zjawisko we wszystkich szczegółach, a tych paru zdań, które je mają opisać, — nie mogę ze siebie wydrzeć. Jestem nieraz bliski histerycznego płaczu". Są to chwile ciężkie i niebezpieczne. Nawet najlepszy pisarz ulega wtedy tchórzostwu. Nie ma już odwagi natężać dłużej swej wizji, wyczerpać jej do dna, zachłysnąć się raz jeszcze szaleństwem nieustępliwego uporu, i chwyta na prędce zwrot gotowy, jakimś podręcznym banalnym słowem prześlizguje się po powierzchni rzeczy, o której wie, że wymaga własnego wyrazu.

Oczywiście nie idzie o same słowa. Lessing, skarżąc się na mozolną twórczość, mówił, że „pompuje z siebie natchnienie całym systemem maszyn hydraulicznych". Rozważał bowiem skrupulatnie teorie estetyczne i zasady kompozycji. Schludny podział na wstęp, osnowę i zakończenie może zawsze oddać usługę mówcy i gdyby był nadal przestrzegany, zapobiegłby chaotycznym przemówieniom i czczemu marnotrawstwu słów, ale dla pisarza rzadko bywa użyteczny. Tak samo dawny układ dramatów z ekspozycją, konfliktem, perypetią, katastrofą nie zaspokaja wielu poetów teatru. Nie wystarcza również horacjuszowskie zalecenie, by w obszernych tematach wchodzić *in medias res*. W poszukiwaniu nowych układów kompozycyjnych odbywa się jakby nieustanne tasowanie kart. Conrad, zaczynając niejedną ze swych powieści od końca, osiągał doskonałe efekty, a pomysł biografii historycznej, otwierającej się opisem śmierci bohatera i zamykającej jego narodzinami, może nie jest tylko dziwactwem Goga Papiniego, lecz wart byłby zrealizowania. Rzecz dziwna, że tak ważna sprawa jak kompozycja utworu przez samych pisarzy bywała poruszana rzadko i jakby mimochodem. Oczywiście każdy rozważa ją dla siebie, ale nie spowiada się ze swych poszukiwań, ukrywa je raczej, jak matematyk grecki Diofontos ukrywał sposób rozwiązywania swych karkołomnych zadań albo na podobieństwo tych malarzy renesansowych co zamykali się na klucz, zabierając się do mieszania swych farb. Tym ciekawszy jest Bolesław Prus, który od młodości do końca życia zamierzał opracować naukowo teorię twórczości literackiej i pozostawił w swych papierach bardzo ciekawe jej szkice. Wychowany w pozytywizmie, konstruował dla każdej kwestii rozległe i skomplikowane schematy, nie dość jasne w swej fragmentarycznej postaci, ale wzruszające przez upartą dociekliwość, z jaką roztrząsał wszystko — od prostego opisu aż do budowy wielkiej powieści. Przerzucając jednak te pracowite kartki, niesposób nie zauważyć, że w momencie twórczym autor „Lalki" odbiegał od nich, zapominał o wszystkich wyrozumowanych prawidłach i dał się zwodzić wyobraźni i temperamentowi na dalekie — i dodajmy: szczęśliwe — manowce.

Udręki kompozycyjne trapią wszystkich autorów, zarówno tych, co opra-

owują zawczasu dokładny plan dzieła, jak i tych, co wszystko zdają na rzypadek. I jednym i drugim grozi marnotrawstwo pracy, gdy się nagle połowie utworu zmienia intrygę, sytuacje, osoby. Jaskrawym tego przykła-em są „Czarne skrzydła" Kadena Bandrowskiego, których tekst drukowany *Tygodniku Ilustrowanym* różni się ogromnie od tekstu książki.

Łatwa praca jest zawsze podejrzana i najczęściej przynosi rozczarowanie. Na ogół piszę ciężko — zwierza się K. H. Rostworowski — ale czasem dzie łatwo. Pisze mi się dobrze, lekko, bez wysiłku — wszystko się składa. estem zachwycony.... I wkrótce widzę, że to jest nic. A to co mi się pisze źle, ceny, które poprawiam i przerabiam bez końca, są zazwyczaj najlepsze".

W ciągu tworzenia pisarz podlega niezliczonym wpływom zewnętrznym, tóre są bądź pomocne, bądź szkodliwe, rzadko obojętne. Myśl rośnie w na-ym życiu fizjologicznym jak kwiat w glebie, z której bierze soki, z którą zieli kaprysy pogody, wszystkie zmiany, pochodzące zarówno od warunków tmosferycznych, co i od samej ziemi. Niedomagania cielesne tak samo jak oskonały stan zdrowia nie tylko zakłócają lub potęgują zdolność do pracy, le mogą mieć bezpośredni wpływ na ukształtowanie się koncepcji, mogą prze-ądzić o brzmieniu i sensie stronicy, rozdziału, nawet znacznej części dzieła. Warto w tym celu przestudiować korespondencję pisarzy, gdzie takie związki zęsto są widoczne. Oczywiście twórczość, będąc zjawiskiem duchowym, bę-ąc szczególnym napięciem władz psychicznych, walczy z ciałem, i wielkie ndywidualności umieją je pokonać niemal zawsze. Odwet, jaki twórczość ozwala wziąć człowiekowi nad niedostatkami życia objawia się nieraz tryumfującym uśmiechu, niespodzianym gościu, nawiedzającym egzystencję łomną i bolesną. Scarron mógłby być patronem takich pasierbów życia, czer-iących siłę ze swej niemocy.

Nie podobna znać całkowitej historii utworu literackiego. Nie odsłonią jej adne badania, nie objaśnią nawet zwierzenia autora, ponieważ i on jej nie na. Pisarz nigdy nie panuje nad swoim dziełem tak, by ściśle i bez wahania ypełniał swój zamiar. Nic tu nie pomoże najbardziej szczegółowy plan ani ajszczersze jego przestrzeganie. Co chwila osaczają mózg nowe i nieprzewi-dziane wrażenia (zasłyszane słowa, narzucające się zjawiska, urywki lektury) one, oddziałując na koloryt zdań, odcień myśli, rys tworzonej postaci, od-hylają bądź nieznacznie bądź gwałtownie bieg utworu, wnosząc weń ele-nenty obce, których nigdy by tam nie było, gdyby pisarz pracował w dosko-ałej izolacji od świata, sam na sam ze swoją wyobraźnią i myślą. Bardzo ątpliwe czy ktokolwiek by na tym zyskał, dla wielu zaś byłby to grób ich wórczości, zawdzięczającej wszystko zmiennym poruszeniom umysłu pod wpływem różnorodnych pobudek.

Tak więc proces twórczy jest nieobliczalny. „Nie tworzy się książek, jak-y się chciało — zapisują w swym dzienniku Goncourtowie. — Fatalność kry-e się w pierwszym trafie, gdy ów narzuca nam pomysł. Później siła nieznana, wola wyższa, rodzaj musu wyznacza dziełu kierunek i prowadzi pióro. Czasami książka, która wychodzi z naszych rąk, nie wydaje się naszym two-

rem, zdumiewa jak coś, co było w człowieku, ale o czym nie miało się pojęcia". Inni pisarze mówią o tym zjawisku w tonie bardziej mistycznym. Thackeray wyznawał, że nie ma władzy nad swoimi postaciami, że nieraz dziwi się ich słowom i gestom. Gonczarowowi jego postaci nie dawały spokoju, zjawiały mu się w różnych scenach, słyszał urywki ich rozmów i miał w końcu wrażenie, że krążą one koło niego jak niezależne istoty, a on jest tylko widzem. W istocie bowiem osoba, stworzona w naszej wyobraźni, w miarę jak się rozwija na kartach powstającego dzieła, zdobywa jakby samodzielność i jakby własną wolą idzie ku przygodom, czynom i losom, przez nas nie zamierzonym. Stajemy się jej posłuszni, ulegamy jej kaprysom, przyzwyczajamy się patrzeć na nią jak na istotę, mającą swój byt poza nami. Dickens uskarżał się, że jego postaci nawiedzają go w koszmarach.

Wyznania pisarzy o godzinach twórczych są raczej żałobne. To jakby się słyszało zamęt bitwy, jęki rannych i ginących, po czym następuje głuche milczenie — klęska? Nie, tylko zapomniano otrąbić zwycięstwo. Godziny twórcze przynoszą chwile przejmującej radości, gdy rozdział, ustęp czy choćby jedno zdanie kończy się i rozwiązuje nareszcie w szerokim orzeźwiającym oddechu zadowolenia. Oto długa uparta praca skupiła się w momencie wytężonego wysiłku, cała wyobraźnia, cała władza nad słowem, cała zdolność kojarzenia sprężyła się, by wyrwać z mgły, z owej nocy ciemnej i skrzepłej, która tam gdzieś u góry więzi naszą myśl, — dusza pisarza pięła się w spiralach coraz bardziej zawrotnych, bolesnych, zdawało się, że już runie, rażona w swej zdobywczej dumie jak Bellerofon, gdy nagle mrok pęka, a z odsłoniętych horyzontów spływa jak cud — jasny, wyraźny, dotykalny obraz czy kawał pracy spełnionej i przyjętej dojrzałym zachwytem. Są to radości zdobywców gór, gdzie rozkosz natężonych mięśni równa się rozkoszy osiągnięcia szczytów.

Wśród nieprzeliczonych momentów, z których składa się historia dzieła literackiego, dwa są szczególnie znamienne: początek i koniec. Pierwszy ma w sobie coś z wiosennych podmuchów, cały jakby w trzepotach skrzydeł i w różach świtu, taki lekki, uroczy ożywczy — łódź ożaglona nadzieją. Drugi zawsze jest niespodziany, choćby go się oczekiwało i przewidywało — zachwyca, zdumiewa, niepokoi. Trudno się oswoić z myślą, że to naprawdę koniec, budzi się niewiara, niepewność. Nazajutrz lub dni następnych wątpliwości rosną, pisarz podejmuje na nowo ostatnią stronicę, zmienia, dodaje nową, prowadzi dalej przerwany wątek, aż wreszcie zatrzymuje się, poznaje swój błąd i zostawia pierwotne zakończenie. W wariantach, w rękopisach spotyka się często parę odmian zakończenia, ślady tych kłopotliwych i niespokojnych wahań, jakim autor podlegał po ostatniej kropce. Dzieje się tak zwłaszcza w utworach obszernych, poematach, dramatach, powieściach. Koniec wita się z uczuciem ulgi i wyzwolenia, ale i z melancholią. O zakończeniu „Dawida Copperfielda" mówi Dickens: „Z jakim smutkiem odkłada się pióro po dwuletniej pracy wyobraźni! Autor doświadcza uczucia, jakby część jego istoty uchodziła w świat cieniów". Zbyt długo żyło się w tej swojej baśni, aby można ją było z lekkim sercem porzucić. Czasami wręcz nie podobna się rozstać

z epoką lub postaciami, wtedy rodzą się cykle, jak Trylogia czy Saga Forsytów, czasem kończy się na krótkich fragmentach, jak ów, pozostały w papierach Sienkiewicza, pierwszy rozdział powieści, będącej dalszym ciągiem „Quo vadis".

Najczęściej jednak dzieło skończone odpływa od swego twórcy na zawsze i z biegiem czasu staje mu się coraz bardziej obce. Rodzą się inne, które je wypierają z serca (to nowe jest jednak najbliższe) i z pamięci, a po latach na widok tej lub owej ze swoich książek pisarz odczuwa nieraz bolesne zdziwienie, że oddał jej tak cenny kęs życia, że tak długo nosił ją w sobie, że była mu kiedyś tak bliska i urocza. Nie kocha się wszystkich swoich dzieł tą samą miłością. Mickiewicz w późniejszych latach nie lubił „Konrada Wallenroda", co gorsza był tak rozczarowany „Panem Tadeuszem", że zamyślał go zniszczyć. Na szczęście, nie było to uczucie dość silne. Nikt już nie policzy, ile rzeczy pięknych przepadło wskutek niechęci ich twórców.

Zwłaszcza jeśli pisarz przechodzi w ciągu życia ewolucję i przemiany poglądów lub stylu, utwory innej maniery lub z innej sfery pojęć stają mu się niemiłe, nieznośne, czasem wrogie. Niekiedy zabiera się do poprawiania, przerabiania swych dawniejszych pism, wierząc, że zdobytym doświadczeniem i mistrzostwem usunie ich błędy. Rzadko mu się to udaje i zamiast poprawiać odbiera im dawny urok, ściera świeżość tonu, którego już nie może w sobie odnaleźć. W gruncie rzeczy zakłóca bieg życia książki, która odszedłszy od niego ma już prawo trwać w swoim kształcie.

Wśród takich prac i starań zdobywa się własny styl, zbiór cech znamiennych w słownictwie, budowie zdań i wzajemnym ich układzie, w życiu przenośni, porównań, wszelkich ornamentów mowy albo też i świadomym ich unikaniu. Stronicę dobrego pisarza rozpoznaje się wśród wielu innych, można go odkryć nieraz po jednym zdaniu. Dobrze o tym wiedzą filologowie, wyławiający okruchy zaginionych utworów starożytnych. Ileż to razy drobny wyjątek z Żeromskiego, przytoczony w krytyce lub publicystyce, błyszczy jak kawał purpury na szarej grubej tkaninie!

Należy to do najtrudniejszych zagadnień z psychologii twórczości, w jaki sposób rodzi się i dojrzewa odrębny styl pisarza. Bez wątpienia nosi się w sobie pewne dyspozycje, warunkujące powstanie określonego stylu. Każda bowiem jednostka, posługująca się mową, wyróżnia się od innych właściwościami wysłowienia, konstrukcją zdań i ich układem. Korzystają z tego powieściopisarze i dramaturdzy, indywidualizując wypowiedzi swych osób. W mowie potocznej przejawiają się wszystkie ludzkie temperamenty, wady i cnoty, zawody, ułomności, dziwactwa. To samo kryje w sobie jednostka, która ma zostać pisarzem. Tak samo jak inni odczuwa upodobanie lub odrazę do pewnych słów, do form gramatycznych, do reguł składni. Z tymi dyspozycjami wyrusza w drogę. Spotyka na niej język swojego otoczenia, autorów czytanych w szkole i własną lekturę, ten lub ów język obcy, jest osaczony wpływami, wśród których najpierw instynktownie, potem świadomie dokonywa wyboru.

Czytając przez dłuższy czas autorów jednej epoki, zwłaszcza odległej,

widzi się ogromne między nimi podobieństwa: zarówno wielcy jak i mali posiadają cechy wspólne. To samo zjawisko obserwuje się u pisarzy jednego narodu. W istocie bowiem bardzo niewiele jest naszą niepodzielną własnością. Większość z tego czym jesteśmy, co i jak myślimy i odczuwamy, należy do wspólnego dobra ludzkości, epoki, narodu. Od siebie dajemy tylko odcień, refleks załamywania się tych wszystkich promieni w odrębnym i niepowtarzalnym środowisku, jakim jest nasza jaźń.

Nie na próżno przetrząsa się biblioteki pisarzy, szuka się w nich ulubionych autorów, *livres de chevet*, albo z wyznań osobistych, z korespondencji, ze wspomnień ich otoczenia wydobywa się na jaw ukrytych sojuszników, wreszcie z samych utworów odbudowuje się wpływy, jakim ulegał. O ile to się da zbadać, zawsze widać w wyborze, dokonywanym przez pisarza wśród tysięcy książek, te, do których ciągnęło go pewne powinowactwo, w nich znajdował albo potwierdzenie swoich skłonności, albo wskazówki jak je rozwinąć. I chociaż powinno być dla pisarza nakazem, by zwracał się ku typom jak najbardziej różnym (wielu czyniło tak, bojąc się zakrzepnąć w rutynie) dzieje się często, że stary mistrz w końcu już nic nie czyta oprócz paru pokrewnych sobie klasyków.

Dziś raczej trudno o szczerość, z jaką pisarze dawnych wieków powoływali się na swych przewodników. Weszło w zwyczaj staranne ich ukrywanie, zdarza się czytać kłamliwe odpowiedzi na ankiety, gdzie pisarze wymieniają właśnie tych autorów, którym nic nie zawdzięczają. Tymczasem każdy ma przed oczyma kilka wielkich lub jaskrawych postaci, które mu służą za wzór, podnietę, zachętę. W pięknym dziełku starożytnym „O górności" nieznany autor pisze: „Pomyślmy tak: gdyby był przy mnie Homer czy Demostenes i słyszał to moje wyrażenie, — z jakim by uczuciem je przyjął". Tak niejeden twórca, dążąc do własnego mistrzostwa, czuje nad sobą spojrzenie dawnych mistrzów. Tu już nie idzie o wpływy czy naśladownictwo, to są kamienie probiercze. Sprawdza się na nich swoje zdania lub wiersze, czy są ze szlachetnego kruszcu i wysokiej próby. Osiągnąć to co oni w swoim czasie i w zakresie swoich środków osiągnęli, rozszerzyć ich panowanie nad językiem, zdobyć nowe odcienie, przesunąć granice znaczeń lub podjąć lot śmielszy, odrzucając balast przestarzałej fleksji i składni — oto zadania, które stawia sobie artysta słowa w stosunku do swoich poprzedników.

Niech jednak na zakończenie tych uwag odezwie się głos humanisty, Piotra Bembo, z szeregu tych, co na sztukę pisarską patrzyli z mistycznym zachwytem. W jednym ze swych listów zwierza się on przyjacielowi, znakomitemu Pico della Mirandola: „Sądzę że w Bogu, stwórcy wszech rzeczy, podobnie jak istnieje pewna forma boska sprawiedliwości, umiarkowania i innych cnót, tak jest w Nim i pewna forma boska dobrej literatury, forma absolutnie piękna, którą oglądali, o ile to można uczynić samą myślą, Ksenofon, Demostenes, zwłaszcza Platon, a nade wszystko Cicero. Do tej formy stosowali swój umysł i styl. Uważam, że i my powinniśmy tak samo postępować — zbliżać się jak najbardziej do owego wzoru piękna".

[Rozdział z książki o sztuce pisarskiej]

OGIEŃ

1.

Mucius Scaevola spalił swoją rękę; trwało to dziesięć minut.
Morze wypełniło wtedy akt ciszy, wzniosło w milczeniu swój poziom,
wystąpiło z brzegów i wpłynęło w powietrze, niby rozlane na dłoni jezioro.
Wtedy właśnie wybuchł potop Atlantydy i zalane zostały ognie na świętych trójnogach,
bazaltowe skały i ludzie, mrący płucami wypełnionymi wodą, jak odległym hukiem dział.

Mucius Scaevola spalił swoją rękę; trwało to dziesięć minut.
Morze wypełniło wtedy akt ciszy:
tak wielkie jest przeciwieństwo między płomieniem a tkanką ludzkiego ciała,
między żarem a chłodną siatką systemu nerwowego.

2.

Płomień wskazuje zawsze niebo. Gdy płonie ognisko, odległe miasto czerni się w horyzont, jak rażone cielsko nosorożca,
a niebo zwisa nad ziemią odwrócone górą żółtej porcelany.
Gwiazdy przebijają noc: końce floretów rozżarzyły się do czerwoności,
gwiazdy przebijają noc aż w szczyt płomienia, w sam wierzchołek trzasku utleniającej się jedliny, rozśpiewanej godzinę temu pod smyczkiem ściekającego w słońce wiatru.

Teraz słońce zaszło. Zamknięto je przed naszym wzrokiem w szkatułce drugiej półkuli.
Wtedy człowiek potrafił złączyć ze sobą
ziemię, ujętą w granice, dotykalne poprzez szorstkość zmysłami, niby strunami przewróconej harfy
i niebo, które jest przestrzenią i doskonałym brakiem oporu nawet dla wzroku — nicością, określoną zagęszczeniem barwy.

Ziemia i niebo skrzyżowały ze sobą szpady.

3.

Przed świtaniem pali się na gałęzi brzozy, stojącej o kilka kroków przed lasem,
świeca, ustawiona tam niepotrzebnie; pomarańczowy płomień jest spłaszczony,
jakby ściśnięty palcami przechodzącej mimo dziewczyny.
Blask świecy rysuje po raz wtóry uformowane dawno liście:
darzy je złoconymi brzegami,
rozrzuca w nie cienie, jak dzioby ptaków.
W chwilę potem pierwszy promień słońca jednocześnie z pierwszym gwizdem
szpaka trafia w świecę i zrzuca ją niby biały posążek w podściółkę mchu.

Dom, zanurzony w przedmieście, jak w mokradła, gdzie echa kroków rozlewają
się gęstą oliwą,
i świeca, kładąca w pewnym pokoju srebrną monetę na sufit,
i kot, skaczący miękko z pieca na stół, łowiący czas w przestrzeń między
zielonym ślepiem a szarą przednią łapą,
i pies, zwijający się coraz mocniej, jak gdyby chciał uchwycić sen w obręcz
własnej sierści,
i matka, spoglądająca z niepokojem raz w płomień, a raz w kołyskę ze swym
chorym dzieckiem.
Na ulicy hurkocze na złym bruku ciężki wóz.

4.

Na początku piorun spadał z wysokości i roztrzaskiwał płaszczyzny, jak szyby,
potem zmyślony Prometeusz wyszarpał ze skał legendę ognia,
potem Scaevola spalił swoją rękę i pokonał przestrzeń zapadającym się dnem
Atlantydy.
Zawsze, kiedy między ogniem a ziemią pojawi się widmo człowieka,
pada na ziemię cień, jak linia wystrzału, mogąca rykoszetem utkwić w zenicie
nieba, podobnie śmierci.
Ten poemat jest wstępem do tragedii.

MEDYTACJA

1.

Spójrzcie na gorliwość gołębi. One szukają
zamiany czasu w łopot skrzydeł,
w rzecz uchwytną zmysłami. Dlatego
zataczają kręgi wokół wieży Mariackiej,
póki wieża nie zmięknie,
póki się nie przechyli, zniekształcając rynek
na mgnienie oka. Gorliwość gołębi
trwa, aż strażnik wytrąbi południe długą złotą nicią.

Spójrzcie na głowę strażnika. Zaiste,
nie większa ona, niż kadłub ptaka, który przebił wieżę na wylot
i siedzi na drugim oknie, naprzeciwko
tej strony świata.

2.

Ani powtarzaniem słowa: gołąb,
ani powtarzaniem słowa: strażnik
nie zamkniesz przestrzeni w sobie,
jak górną i dolną powieką.

Horyzontem jej nie ogarniesz,
bo drąży do środka ziemi.
Kaszel wiernych podczas nabożeństwa
wydrąża jedynie nawę kościoła.

Jesteśmy jak robak-kornik,
który puka w suchym dębie;
tyle naszej przestrzeni,
co w drewnie łoskotu owadów.

3.

Pleśń, co zżera wnętrze rzeźby,
nie wie nic o istnieniu Chrystusa,
ani o Kazaniu na Górze.

A jednak jest wewnątrz rzeźby, jak my w jelitach świata,
którego wnętrzności mierzy się cyrklem,
znakiem na papierze,
utratą pamięci.

4.

Gorliwość gołębi zdumiewa. Nieustannym krążeniem
przywołały wieczór nad wieżę, aby iglica jej
przebiła zmrok, jeszcze czerniejąc.
Wtedy dopiero,
gdy trąbka brunatną nicią wpięła w powietrze godzinę dwudziestą,
opadły, jak niewidzialne liście, w sen;
wtedy dopiero głowa strażnika rozdęła się do rozmiarów kościoła
i pozostała już tylko jedna strona świata.

POETOM SNU

Szyje łabędzie, którym obca wojenna sztuka
i obce lwy, suszące piasek pustyni w Afryce
— przesuwają jeziora w tył, w krainę śmierci
i brzegi do tyłu, w krainę możnego oddechu.
Gołębie dzioby, otwarte jak ludzkie oczy,
którym ciała poległych wlały miękkość pobojowiska,
piją wody ciepła i czarnym nocnym haustem
zrzucają śpiącą Europę jak worek — w morze Śródziemne.

O, tam rozkosz! I ludność Francji, leniwe hiszpańskie kobiety,
pijani Anglicy, śpiewność Rosjan i powolni Szwedzi
będą się przechadzać po dnie, podobni straszliwym aniołom,
będą odkrywać swą ludzkość, pozbawioną ciężaru ciała,
nieważcy, staną się braćmi, płynący, wierzący w Boga łatwo
jak w latarnię morską. Tu, wśród wodorostów
każdą zieloną smugą nauczą się własnych włosów
i spragnieni, pić poczną jak konie; w końcu się uniosą
i rozpłyną w chmurach — w dnach powolnych parowców.
Podobni pęcherzom powietrza — tu, wśród wodorostów.
Podobni końskim chrapom, miękkim końskim chrapom
tu, wśród wodorostów.
Poeci snów — wam moje zdziwienie,
jak wielka przepaść, w którą wlewa się ogrom płynnego żelaza,
rozwarty ujściem chińskich rzek: dźwiękiem gongu.

POETOM JAWY

W miastach, których cegły czas roztarł na dłoni,
błąka się jeszcze czerwonym migotaniem gotyk
i słońce nad nimi milczy, aż nieruchomieje
uratowanej kolumny niewykonalny wystrzał.
Pozostałości ludzkie! Tu wozy w wąskich ulicach
ocierają się często o krawędzie snu
i mnożą siebie o koła, które niegdyś wiozły
baryłki wina, dębowe baryłki wina.

Milczenie trwa. Z ruin wychodzą konie
podobne dźwiękom puzonu i pasą się szczelinami,
jak gdyby miasto miało się zwolna unosić
i stanąć jak na przestrachu na pierwszym piętrze powietrza.

Zejdź z wozu i kopnij wyszczerbiony dzwon,
oparty o resztkę wieży kościoła Wszystkich Świętych:
oto zagada nieustanna papuga, ptak egzotyczny i chrapliwy,
a ty zaciśniesz szczęki, rozgryziesz horyzont i przestrzeń
i nagle ujrzysz wylot nieba, armatę kosmiczną,
lśniącą gwintowaniem promieni, oślepniesz dotarłszy
do końca lufy, gdy kopniesz wyszczerbiony dzwon Wszystkich Świętych.

Dona nobis pacem!

Tutaj był dom schadzek. Bluszcz
jeszcze pełga po ziemi,
uwolniony od okiennic,
które spłynęły do morza, jak drobniutkie tratwy.

Szklanne rozpustnice,
przezroczyste rozpustnice
roztopiły się w ogniu
i spłynęły do morza, jak ikra pstrągów.

Chłodno tu od miłości.
Wiatr wieje z oczu
Chłopcom okrętowym, którzy do dziś
spływają do morza na wznak, jak topielcy.

Tutaj był dom schadzek. Jedynie
bluszcz pełga po ziemi,
a obok dzwon kościoła Wszystkich Świętych
spływa do morza, jak wyszczerbiona meduza,
różowiejąc w wodzie,
rosnąc w wodzie w ciało mistrza-gisera.

Dona nobis pacem!

Tu wozy w wąskich ulicach ocierają się często
o krawędzie snu. Tu działa, oślepłe rdzą, ciężą rudym cegłom
i milczą dzisiaj, jak słońce. Poślę list
poznanej wczoraj fletnistce — niech siądzie i, dmuchając,
nałoży srebrne pęta czerwonym koniom ruin.

ARTUR SANDAUER

KONSTRUKTYWNY NIHILIZM

ZARYS POETYKI PAWŁA VALÉRY

Zamierzam opisać przygodę człowieka, który pokusił się o to, aby odrzuciwszy wszelkie zdarzenia, jakie podsuwa świat zewnętrzny i wyobraźnia, stworzyć poezję nie o tym, c o się widzi lub myśli, lecz o tym, ż e się widzi i myśli, dramat czystej, wyzutej z wszelkich przypadkowych treści świadomości. I zdawać by się mogło, że eksperyment ten powininen był urzeczywistnić się raczej w twórczości spekulatywnej niż artystycznej. W istocie dzieło Valéry'ego ma ten sam co filozofia punkt wyjścia: porusza sprawy ogólne i niejako strukturalne; różni się jednak od niej celem: gdy bowiem zamiarem myśliciela jest przede wszystkim poznanie, to dla Valéry'ego — jak dla marksistów — wszelka wiedza, która nie wieńczy się umiejętnością, teoria, która nie przeobraża się w praktyczne narzędzie, jest złudą[1]). Sprawdzianem rozważań jest dla niego twórcza działalność: i czyż samo słowo „poezja" *(pojesis)* nie oznacza „robienia"?

Toteż poematy Valéry'ego rzadko poruszają ściśle filozoficzną problematykę; wysiłek intelektualny, zużyty przy ich budowie, w nich samych wyraża się najczęściej tylko pośrednio; problematyka zawarta jest tu nie tyle w treści, ile w strukturze utworu[2]). Jednym z zadań niniejszego studium będzie wydobyć ją na jaw.

Przed każdym, kto wyrzekł się nie tylko wzruszeń i wyobrażeń, ale nawet zagadnień, kto powziął zamiar niemożliwy: wyrazić świadomość atematyczną, spojrzeć w dno własnego oka[3]) i pomyśleć myśl samą, wstaje w całej grozie nicość, próżnia niezamieszkała i chłodna. O czym mówić, gdy wszystko jest równie nieważne i odległe? Czy poddać się automatyzmowi szemrzących w nas bezustannie wyrazów i rozplątywać nieskończony i niedorzeczny kłębek naszej wewnętrznej plotki? Dla tak absolutnego jednak jak Valéry nihilisty ucieczka w bezsens dadaizmu, w bełkot nadrealistów byłaby tchórzostwem. Należy stworzyć coś z niczego, konstrukcję — z głazów czystej przestrzeni.

ANALIZA FORMALNA

a) Obrazowanie: „Nic równie pięknego jak to, co nie istnieje".

Podobnie jak widząc wycinek nie możemy nie domyślić doń mglistego zarysu uzupełniającego je koła, jak wyobrażając sobie drzewo musimy wyobrazić sobie niebo lub tło, na którym je umieścić, tak Valéry ujmuje często przedmioty jako część nieistniejącej całości, którą dorysowuje przez negację. Jest to rodzaj *litotes*[4]) metaforycznej, gdzie z zaprzeczenia lub ograniczenia fikcyjnego systemu wynika realny szczegół. Nie co innego miał na myśli Valéry, gdy w napisanym jeszcze w 1894 r. „Wstępie do metody Leonarda da Vinci" marzy o człowieku, który by potrafił ujmować „całości niewidzialne, mając dane tylko ich części, odgadywać obrusy zrodzone w powietrzu z lotu ptaka, krzywą, po której porusza się rzucony kamień, powierzchnie zakreślane przez nasze gesty i owe niezwykłe rozdarcia, płynne arabeski, bezkształtne pokoje, które tworzy we wszechobejmującej siatce skrzypiąca smuga drgania owadów, kołysanie drzew, toczenie się kół, uśmiech ludzki, przypływ".

Najprostsze zastosowanie tej metody znajdziemy w przenośniach zbudowanych przy pomocy przyimka „bez", który — zamiast porównywać przedmiot — podaje, odwrotnie, czego mu brak, by mógł spełnić warunki podobieństwa. W ten sposób powstaje fikcyjny zakres pojęciowy, złożony z dwu odmiennych i zespolonych właśnie przez swą różnicę działów. Tak np. powiedzenie *„fleuve sans coupure"* (rzeka bez przecięcia) nasuwa nam niewyobrażalną myśl o dwojakim rodzaju rzek: przerwanych i nieprzerwanych. Podobnie porównanie kolumn do „służebnic bez kolan, uśmiechów bez oblicza".

Gdzie indziej ów system imaginacyjny o którym mówimy powstaje pośrednio — przez sam charakter wyrażenia. Dwukrotnie[5]) przez Valéry'ego użyty obraz „drzew, gubiących swe ptaki" wywołuje — ponieważ gubić można tylko własną przynależność — irrealną całość ptaków zrośniętych integralnie z drzewem. Podobnie w „Pieśni kolumn" kapitele strojne są „w prawdziwe ptaki".

Pochylony miłośnie nad źródłem i zespolony w jedno ze swym odbiciem Narcyz szepce doń:

Ledwie pokochanego już mrok cię zaciemnił,
Już noc cię, o Narcyzie, porywa ode mnie
I dzieli nas żelazem, co owoc przecina.

Ten owoc półrzeczywisty składa się z dwóch części: cielesnej i lustrzanej. Podobnie w opisie zachodu, gdzie

Boginie kwiatowe udają obłoki

to, czego nie ma: boginie, służy do określenia tego, co jest: obłoków.

W przeciwieństwie do tych systemów, złożonych z dwu grup rzeczowników, fikcyjnej i realnej, Valéry tworzy niekiedy zakresy pojęciowe mieszane, zbudowane z czasownika i rzeczownika, gdzie rzeczywista akcja uzupełnia się domyślnym przedmiotem. Spleceni w uścisku kochankowie tworzą „monstrum umierające" („Narcyz II"); ci sami, gdzie indziej, walczą z ukrytą we wnętrzu ukochanej osoby „hydrą pocałunków" („Anna"); miękki i kulisty ruch fal morskich toczy po piasku „kobietę z wodorostów, z piany i ze złota" („Nadmiar wieczoru"). Czynność nie wyłania tu przedmiotu, jak np. u Przybosia, lecz krzepnie weń jak metal w łożysku, zamienia się w biegu w swój własny posąg. Zasadę tej konstrukcji wyraził najpełniej sam Valéry w studium „Na temat „Heureka" Poego", gdzie pisze: „Istnieje rola rzeczy nieistniejących: funkcja fikcyj jest realna; a logika czysta uczy nas, że fałsz implikuje prawdę". A gdzie indziej: „Nic równie pięknego jak to, co nie istnieje".

b) Stylizacja języka.

Pierwsze, czym uderza styl Valéry'ego, to jego absolutna sztuczność. Ten język archaiczny, pełen XVII-wiecznych form i wyrazów; te równie XVII-wieczne figury etymologiczne, przywracające francuskim słowom ich łacińskie znaczenie[6]); ta — zwłaszcza w drugim okresie twórczości — arcyklasyczna prozodia; cała ta stylizacja na barokową pastorałkę trąci nieco pastiszem, tak częstym we Francji, gdzie poeci — ze szkoły Parnasu, symbolistów czy romańskiej — z równą chęcią przenoszą się wyobraźnią w pełne mitologicznej ornamentyki, pseudoklasyczne ogrody. Sztuczność ta u Valéry'ego bywa nawet — i to go różni od poprzedników — świadomie podkreślana; gdy u tamtych pragnie ona uchodzić za naturalność, tu — podobnie jak u Mallarmégo — podaje się za to czym jest: za stylizację. Umyślne naciąganie gramatycznej poprawności do jej najdalszych granic[7]); kokieteryjna nieco zawiłość zdań i chwilami kobieca prawie afektacja[8]); tu i ówdzie nadmierne, poza klasycyzm nawet wykraczające wyrafinowanie wersyfikacji[9]) lub wreszcie świadome od niej odstępstwa[10]) — wszystko to świadczy o tym, że wybierając formę klasyczną poeta pragnął zachować pełną wobec niej niezależność, traktując ją jako jedną z możliwych masek, nie nadrzędne prawo, lecz dobrowolną konwencję. Toteż stylizacja nie zamierza tu — jak np. u parnasistów — wywołać nastroju minionej epoki, lecz odwrotnie, oderwać nas od wszelkiej epoki w ogóle, stworzyć bezprzedmiotową odległość, umieścić w bezczasie. Jest ona czysto negatywna. Siedemnastowieczny język francuski, już uniwersalny a jeszcze zrozumiały, którym pisane są poematy Valéry'ego, ma się bowiem tak do dzisiejszego, jak pojęcie ogólne do przedmiotu: jego wyrazy najbardziej konkretne tak się utarły, tak obrosły w ciągu stuleci znaczeniami, że uzyskały abstrakcyjność: „puklerz" oznacza „ochronę", „strzała" — „szybkość", ale „kiosk" np. nie oznacza jeszcze niczego — prócz siebie. Podobnie surowość wersyfikacji nie wynika u Valéry'ego z wiary w jakieś jej szczególne zalety, lecz z braku zaufania do wszelkiej innej, opartej — jak wiersz wolny — na indywidualnym kaprysie;

z przekonania, że to, co nazywamy prawdą życia wewnętrznego, nie jest bardziej prawdziwe niż jakakolwiek z pełną świadomością swej dowolności zastosowana konwencja[11]).

ANALIZA TREŚCIOWA

a) Samotematyczność.

Jak niegdyś Kartezjusz, abstrahując od dotychczasowej wiedzy i doświadczeń, rozpoczął filozofię od nowa, od apriorycznego pewnika: „Myślę, więc jestem", tak Valéry podejmuje podobny, lecz o ileż bardziej — w sztuce z istoty swej fabularnej — niewykonalny zamiar stworzenia poezji apriorycznej, złożonej z koniecznych jedynie danych świadomości. Lecz czyż takie bywają? Wszystko, co przeżywamy, jest zdarzeniem, samo zaś myślenie — czystym aktem, który się spełnia na określonych tylko treściach. Świadomość atematyczna nie istnieje i przedsięwzięcie Valéry'ego należy uważać za niemożliwe. Chyba — żeby z nieobecności treści koniecznych i z ich poszukiwania uczynić treść właśnie, temat niejako negatywny, wyłoniony z własnego braku.

Twojego moc niedosytu
Aż do istnienia podnosi
Cudaczną wszechmoc niebytu —

mówi Valéry w „Zarysie węża". Jest to próba powtórnej, szaleńczej kosmogonii. Treścią dzieła — porywał się na to kiedyś u nas Irzykowski w „Pałubie" — ma być jego własna geneza, samo ma służyć sobie za historię i komentarz, zamknięte w koło doskonałe i samowystarczalne, perpetuum mobile nicości. Powstaje nowy rodzaj literatury — samotematycznej[12]). Niemożliwości wykonania, daremne wysiłki i przerażenie wobec niepowstałego dzieła będą przedmiotem tego, które powstaje, skupione całe dookoła nieistniejącego środka, zorganizowane wokół ssącej próżni centralnej. Lecz te trudności wykonania, o których mówimy — czymże są, jeśli nie zagadnieniem formalnym? W utworze samotematycznym zatem, odwrotnie niż w innych, treść wynikać będzie z formy[13]). Metoda ta, użyta już przez Poego w kompozycji słynnego „Kruka", podobna do dedukcji matematycznej, wyłania byty przez określenie warunków, jakie istnieniem swym mają wypełnić. Ze skrzyżowania spojrzeń pustych zwierciadeł wychodzą kształty namacalne na scenę widzialności...

Nim wiedział, co chce powiedzieć, artysta znał już sposób, w jaki to jeszcze niewiadome ma wyrazić. Wiedza o środkach poprzedziła w nim świadomość celów: j a k było wcześniejsze niż c o, a raczej ono było c o właściwym. Terminy dokonały tu zamiany miejsc: forma stała się treścią, a treść — formą. Na tej paradoksalnej drodze przeniesienia znaczeń osiąga Valéry niedościgłe marzenie wszystkich poetów: nierozróżnialność sensu i słowa, ich absolutną jednolitość. Artysta bowiem pragnie dziełem swym wywołać złudzenie podobnej naturalności, jaką widzimy w tworach przyrody, gdzie cele i środki są doskonale identyczne i za-

mienne: i wszystkie więzy formalne, rymy, rytmy, aliteracje, kalambury — czemuż służą, jeśli nie temu, by wzmocnić wrażenie owej przedustanowionej harmonii, wmówić, że tak a nie inaczej być musiało. Valéry dopina tego odmienną niż inni metodą: zamiast słów dla wyrażenia sensu częściej szuka sensu dla przypadkowej zbitki wyrazów: i wspaniały obraz pływającego anioła w „Nadmiarze wieczoru" rodzi się z anagramu: ange nage. Lecz czyż w ten sposób nie powstawały i religijne mity?

b) Konwencjonalizm fabuły.

W istocie, jakiż pretekst fabularny bardziej podatny dla udramatyzowania tych treści bezimiennych i negatywnych, które nachodzą Valéry'ego — niż mity? Czym bowiem wersyfikacja i styl XVII wieku dla języka, tym bóstwa pseudoklasyczne dla wyobraźni francuskiej: jej najprostszym, najbardziej uniwersalnym i koniecznym składnikiem. Nie są to już imiona własne, lecz pospolite. Metonimia weszła tu w krew stylowi i Wenus u Racine'a zastępuje miłość, jak Neptun — morze. Kultura ta marzy klasycznymi alegoriami: są one podstawowymi wyrazami w jej imaginacyjnym słowniku, z których tworzy dalsze, fabularne kombinacje. I, jak słowa w zdaniach Valéry'ego, nadużyte w dotychczasowym sensie, zyskują blask nadspodziewany, tak owe mity, odwrócone od pierwotnego źródła, znaczą inaczej i więcej: zakochany we własnym odbiciu Narcyz może wyrażać artystę, który w sztuce odnajduje siebie pełniejszym i bardziej rzeczywistym niż w rzeczywistości; Pytia — wewnętrzne sprzeczności twórcy, które, znosząc się nawzajem, doprowadzają do ostatecznej bezosobowości dzieła; Semiramida — wcielenie pychy itp.

Wszelka jednak zbyt ścisła interpretacja znaczeniowa tych utworów byłaby mylna. Zapytany przez kogoś, co chciał wyrazić w jednym ze swych poematów, Valéry odparł: „Nie chciałem wyrazić, chciałem z r o b i ć". Wszelka treść jest dla niego tylko pretekstem; toteż jego symbolika, zawsze wieloznaczna, otwiera coraz to inne korytarze myślowe, by je po chwili na nowo zatrzasnąć. Myśl własną nagina z równą swobodą jak rymy czy rytmy do zamierzonych efektów: jest ona nie celem, lecz tylko jedną z fasetek abstrakcyjnego kryształu jego dzieła.

ASPEKT PSYCHOLOGICZNY

a) Osobowość potencjalna.

Lecz któż jest ten, kto tak dalece przestał być sobą, że nawet z instrumentów swych dobywa tylko ich wewnętrzną harmonię, od siebie nie dodając nic prócz czystego oddechu? Skąd ta wola, aby być nikim? Lecz nikim funkcjonującym, nikim sprawczym, podobnym do zastygłego wysiłku atletów lub do owych równań, które w wyniku zawiłych kombinacyj doprowadzają do końcowego zera[14]). Ten sam, który do niedawna jeszcze kultywował swe uczu-

cia i podsycał je aż do najdalszego kresu, do rozżarzonej białości, teraz, gdy dokonał ostatecznego bilansu, przekonuje się, że ich zrównoważone sprzeczności się znoszą. Odrzuca więc swą indywidualność, odzewnętrznia się i upraszcza. Rezygnuje, aby służyć cudzym spojrzeniom za przedmiot i redukuje się do roli czystego podmiotu[15]). Przestaje się utożsamiać z jakąkolwiek ze swych cech, tych nawet, które były podstawą jego wyjątkowości[16]). Wyrzeka się i dumy, która uzależnia go od osądu świata; pozostaje mu tylko pycha, oderwana od wszelkich motywów i sprowadzająca się do tautologicznego stwierdzenia: „Ja jestem ja". Centrum jaźni przenosi się poza objawy psychiczne do oka świadomości. Obejmujący wszystko swoim spojrzeniem, sam już niczyim nie objęty, widzi świat jako jedną z niezliczonych możliwości istnienia, jako część owej próżni przedstworzonej, której światy są eksperymentami[17]). I podobnie widzi samego siebie.

Kiedy dostrzega przypadkowość swej objawionej istoty, nie może się oprzeć myśli o możliwościach, których życiem swym nie ziścił. Toteż identyfikuje się nie ze swym kształtem rzeczywistym, lecz z ową potencjalnością, jaką w sobie zawiera. Nic go bardziej nie trwoży, niż ziszczenie się w jakimkolwiek poszczególnym akcie, który by go nazwał i ograniczył[18]). Jakże bowiem czynić cokolwiek, gdy się nie zna swych uczuć? Jakże znać swe uczucia, gdy każde z nich, otoczone nieskończoną siatką swych sobowtórów i jakby *continuum* swych możliwych odmian, tyleż jest sobą, ile czymkolwiek innym? Introspekcja zmarła na swój własny nadmiar. Wszelkie nazwanie tych nieokreślonych treści byłoby dowolne.

b) Dwa rodzaje dowolności: arbitralność i bylejakość.

Lecz czyżby dowolności nie przezwyciężyć właśnie przez przyznanie się do niej? Akt czystego kaprysu, nie będący celem sam dla siebie, lecz niejako psychiczną demonstracją, wskazuje tym samym na ową potencjalność, którą negatywnie wyraża. Podobnie jak przenośnie Valéry'ego zaznaczają przez negację fikcyjny zakres pojęciowy do którego należą, tak owa arbitralność, im silniej sama siebie podkreśla, im ostrzejszym konturem odcina się od możliwości, które powstaniem swym odtrąca, tym wyraźniej je niedopowiada. Innymi słowy, osobowość potencjalna porusza się swobodnie tylko w łańcuchach samonarzuconej dyscypliny. Absolutna wolność jest jej wrogiem. Żąda form gotowych, które by wywołały i zastosowały na sobie jej drzemiące siły. Jej bezosobowa pycha wyżywa się w podporządkowaniu rygorom tradycji, którą — bez wiary w nią — przyjmuje. Przed próżnią broni się konwencją.

Ale — i nie o Valérym już tu będzie mowa, lecz o innych rozstrzygnięciach tegoż problemu — zamiast przeciwstawiać się pustce, można się jej poddać; zamiast szukać schronienia przed nicością w ścisłości konturów, można, odwrotnie, tak je rozchwiać, aby — wskazując ich niedołęstwem właśnie i pośpieszną nieudolnością na ich tymczasowość — zaradzić nieograniczeniu treści przez wielość luzujących się kolejno kształtów. Jeśli tamto rozwiązanie na-

zwalibyśmy apollińskim, to dla tego jakiż trafniejszy wyraz znaleźć niż postać stracha polnego, który oddany na pastwę bezlitosnym horyzontom, gorączkowym furkotem swych ramion, klekotem całej swej byle jak skleconej osoby próbuje nadaremnie nadążyć nadmiernym wymaganiom wiejących nań zewsząd przestrzeni? Arbitralności, która obstaje przy swym doraźnym wcieleniu, przeciwstawia się tu bylejakość, która zeń rezygnuje na korzyść następnych i kompromituje sama siebie, pozwalając przez swe szpary przezierać niekończącym się kondygnacjom kształtów coraz wyższych; pysze — pokora; Valéry'emu — Leśmian i systemowi form zamkniętych — system form przeświecających. Oba te pojęcia rodzą się z zaprzeczenia przeczenia, z antytezy niebytu; „nie nic" daje w pierwszym wypadku określone „coś", w drugim — rozchwiane „cokolwiek"[19]).

ASPEKT SOCJOLOGICZNY

a) Klęska indywidualizmu.

Spadkobierca wielkiej generacji XIX-wiecznej, Baudelaire'ów, Poe'ów, Mallarmé'ów, maniaków odrębności, opętańców introspekcji lub obnosicieli swych potworności i grzechów, Paweł Valéry przedłuża ich linię — aż do zaprzeczenia. W istocie, ich pracowicie kultywowana wyjątkowość, ich samotnicza duma, ich wyzwania, rzucane w twarz społeczeństwu — czyż nie wynikały z ubocznej chęci, aby być podziwianym? Aby zupełnie uniezależnić się od cudzego wzroku, trzeba by wyrzec się oryginalności, odwyodrębnić się i ubezimiennić, zostać nieznanym sprawcą wielkich dzieł. Indywidualizm kumuluje i załamuje się — w bezosobowości.

Duma wielkich potępieńców romantycznych, Larów, Manfredów, Konradów, powołuje się na utajone przed światem skarby ich duszy, na niedostępne głębie osobowości. Człowiek XIX-wieczny, członek wstępującej — nie gromadnie jednak, lecz indywidualnie i niejako prywatnym przemysłem — klasy, odmawia utożsamienia się ze swą doraźną sytuacją i ze swym widomym charakterem, każąc się domyślać w sobie i domyślając się sam nieprzeczuwanych bogactw: chce być innym niż się wydaje. Stąd pozy i snobizmy; stąd owo niezbyt logiczne, a jednak w całej epoce dominujące i w niej dopiero powstałe pojęcie udawania przed samym sobą, zwanego zakłamaniem. W istocie dawniejszy bohater literacki, jeśli kłamie, to tylko przed innymi, nigdy przed sobą: Tartuffe wie, że jest świętoszkiem. Człowiek jest wówczas dla siebie jeden tylko: prawdziwy. Lecz udawanie przed sobą zakłada dwoistość oszusta i oszukanego. Psychika rozpada się tym samym na „ja" rzeczywiste i „ja" pozorne i psychoanaliza jest już tylko jedną z konsekwencyj.

Jeśli jednak udawać przed sobą znaczy chcieć we własnym wnętrzu uchodzić za innego, niż się jest w istocie, to jakież — pozostając w obrębie introspekcji — posiadamy kryterium, aby odróżnić tu prawdę od złudy? Jeśli znów udawać przed sobą znaczy chcieć być innym niż się jest w istocie, to czy nie

czynimy tego po trosze wszyscy? Czyż wszyscy nie kierujemy po trosze, nie organizujemy świadomie naszego wnętrza? I jakiż ma sens słowo „w istocie", przeciwstawione chceniu, które stanowi przecież właśnie naszą istotę? „Myśl jest rodzajem symulacji" — mówi Valéry (Analecta). Z dwu warstw psychicznych, powstałych w XIX-ym wieku, pozostaje znowu tylko jedna: tym razem ta pozorna. Lecz pozorna w stosunku do czego? I jakaż jest dziś — oglądana przez niego samego — rzeczywistość wewnętrzna człowieka? O ile jest w ogóle możliwa introspekcja?

W literaturze XIX-wiecznej i wcześniejszej nic częstszego niż rozmyślania bohaterów o tym, czego doznają, przy czym — rzecz godna uwagi — decydującym w rozwoju ich namiętności jest moment jej zidentyfikowania. Pani de Reynal zaczyna kochać w pełni od chwili, gdy sobie zdała sprawę że kocha. Dopiero po otrzymaniu imienia ta niedawno jeszcze niewiadoma, obecnie już uznana miłość wchodzi w świat pojęć stałych i społecznych na utorowane już przez tylu poprzedników ścieżki. Nadanie nazwy decyduje zatem o biegu naszych uczuć w równej mierze, jak one o nadaniu nazwy i jest tyleż ich przyczyną, ile skutkiem[20]). Innymi słowy, wynik introspekcji i sam jej proces wpływa na swój przedmiot, podobnie jak w świecie infraatomowym instrument badawczy zmienia stan badanego zjawiska.

Człowiek, który posunął samoświadomość tak daleko, że zastanawiając się nad sobą zdaje sobie zarazem sprawę, że sam fakt rozważania kształtuje rozważane uczucie, jest już z góry przekupionym sędzią i wie o tym. Nie może już być szczery ani nieszczery: te pojęcia go nie obowiązują. Wie, że wynik introspekcji jest już w niej samej preformowany i że w swym zarodku nosi ona gotową d e c y z j ę[21]). Znajdujemy w swej głębi tylko to, czegośmy tam szukali i autoanaliza popełnia samobójstwo.

b) Samoorganizacja od zewnątrz.

Lecz od czegóż zależy ta decyzja? Czy — śladem egzystencjalistów — powiemy, że jest ona absolutnie swobodnym samookreśleniem? Dla Valéry'ego stanowi ona w każdym razie moment uzgadniający bezimienny jeszcze fakt psychiczny z ogółem naszych władz, z tym, co wiemy i pamiętamy o sobie i z tym, co zamierzamy. Wchodzimy tu w świat psychologicznej teorii względności, która określa stałe stosunki między wartościami z natury swej chwiejnymi. Nasze życie wewnętrzne tworzymy z punktu widzenia kompozycji. Oddzielne jego objawy są tak długo bezsensowne i pozorne, póki nie umiejscowią się w całości i nie poddadzą jej architektonicznym rygorom. Takim sposobem ów Narcyz wyrzeka się introspekcji dla organizacji, ów indywidualista — oryginalności dla bezosobowości, ów cyzelator — szczegółu dla konstrukcji i ów, jak siebie nazywa, Robinson intelektualny — prawdy dla konwencji.

Toteż chciwie chwyta każdą okazję, która, narzucając przymus zewnętrzny — dałaby mu pretekst do konstruowania siebie. Większość swych utworów prozaicznych pisze, co z dumą podkreśla, nie z własnego popędu, lecz na zamó-

wienie. Poematy traktuje jako gimnastykę osobowości, wykonaną w określonych z góry i możliwie najtrudniejszych warunkach. „Od dawna zarzuciłem sztukę rymotwórczą — pisze do Gide'a, dedykując mu „Młodą Parkę". — Usiłując się jeszcze do niej przymusić, zrobiłem to ćwiczenie, które Ci poświęcam". Co więcej, ów najbardziej ezoteryczny i wyniosły z poetów propaguje — z umyślnym cynizmem i jakby na przekór sobie — twórczość, obliczoną na prawdopodobnego odbiorcę i zrodzoną niejako od zewnątrz — z wiedzy, jaką posiadamy o jego smaku i możliwych reakcjach. Co prawda, wybór tej czy owej publiczności jest już rzeczą gustu i nie wątpimy, że na innym jej rodzaju spekulowałby np. Wallace, a na innym Valéry. Nawet w niemieckiej metodzie handlu kolonialnego, zbadanej przezeń w specjalnym studium („Podbój metodyczny") i polegającej na dobieraniu towarów nie wedle ich wartości ani wedle upodobań dostawcy, lecz z myślą dogodzenia ściśle zaobserwowanym upodobaniom kolorowej klienteli, nawet i tu odnajduje, jak zwykle, analogię z sobą i ze swą teorią dzieła, płaskorzeźbionego niejako przez zewnętrzne dane. Artysta nie musi przeżywać; wystarczy, aby dał przeżycie — twierdzi, spragniony nie rozkoszy twórczych, lecz jedynie owej abstrakcyjnej potęgi, jaką daje umiejętność manewrowania ludzkimi wzruszeniami; metoda, która do dawnego chałupnictwa artystycznego mą się tak, jak bezimienny kapitał finansowy do bardziej indywidualnych form ekonomicznych. Każdym szczegółem swej formalnej problematyki wyraża klęskę indywidualizmu i kult świadomej organizacji. Lecz nie dochodzi do ostatecznych konsekwencji tej myśli...

RÉSUMÉ: UNIWERSALIZM

Po świetnym i dokonanym pod znakiem symbolizmu debiucie, Paweł Valéry zniechęcony do poezji, której przedmiot wydaje mu się zbyt błahy, zachowuje oddany rozmyślaniom i matematyce, dwudziestoletnie milczenie. Przerywa je tylko w 1896 r. publikacją prawie-powieści „Wieczór z Panem Teste", której bohater, identyczny z autorem, tępi w sobie wszystko, co żywe, na rzecz nieubłaganej ścisłości. Ten tak przeciwny wyobrażeniom, jakie żywimy o poetach, męczennik intelektu tworzy — po długim kryzysie — w latach 1913—1922 szereg poematów, by potem do końca życia występować prawie wyłącznie jako essayista i uniwersalny przedmówca, z równie wszechstronnym znawstwem wypowiadający się o estetyce, malarstwie, architekturze czy nawet o strategii i polityce. Te trzy periody jego życia dość ściśle odpowiadają uwydatnionej przez nas trójfazowości jego rozwoju wewnętrznego: zaborczy intelekt, po zniszczeniu pierwotnej osobowości, która wydawała mu się zbyt przypadkowa zbyt ciasna dla jego zamierzeń, popada w długi okres potencjalności, absolutnego zrównoważenia, gdzie wszelkie działanie jest niemożliwe, by wreszcie z tej naładowanej energią pustki przejść znowu w stan aktualności, nie naturalnej już tym razem i nie określonej przez wewnętrzne podniety, lecz sztuczne i zawisłej od rygorów zewnętrznych, którym się dobrowolnie poddaje. Lecz ta świadomość, która potrafiła tak się usprawnić i niejako upłynnić, by wypełnia-

sobą, jak żywe srebro, każdą żądaną formę, zachowuje jednak przez to właśnie wyższość od wszelkiej konkretnej funkcji, przerasta swe poszczególne przystosowania — o przystosowalność samą, swą każdorazową postawę — o możność bycia inną. Tak długo doskonaliła i wyostrzała swe mechanizmy, aż cenność ich przewyższyła wszelkie wykonalne przez nią zadanie. I podobnie jak w rozkładającym się społeczeństwie nadmiernie rozwinięte siły produkcyjne zakreślają niejako kontury bardziej do nich dostosowanego ustroju, tak tutaj przerastający rzeczywistość intelekt wytycza sobie cele poza nią i, rzutując się w próżnię przedstworzoną, wywołuje na niej zarys możliwych architektur. Umieszczenie na dwuznacznej granicy przeszłości już odwartościowanej i niewyklutych jeszcze światów narzuca Valéry'emu nihilizm jego postawy i kurczowość kreacyjnego gestu.

KRYTYKA KRYTYKI

Studium powyższe nie obejmuje pełnej twórczości Pawła Valéry, lecz tylko ten środkowy jej okres, gdy, przełamując długotrwałą bezpłodność, p. Teste szeregiem monumentalnych poematów ze stanu potencjalnego przechodzi do sztucznej i uniwersalnej aktywności. Brak tu zatem rozbioru młodzieńczych utworów poety. Praca nasza zawiera tylko antytezę oraz przejście do syntezy. Tym się tłumaczy jej dwufazowa kompozycja, gdzie każdy z czterech rozdziałów, ukazawszy w pierwszym z paragrafów negatywny punkt wyjścia, daje w drugim konstruktywne rozwiązanie.

Ta, zastosowana już w studium o Leśmianie, technika, przekładająca te same problemy na coraz to inny i ogólniejszy język, okrywa pod rozmaitością kształtów jednolitość i konieczność dzieła. Można by ją określić jako metodę transpozycyj. Porządek rozdziałów, przechodzących od analizy stylu do tematyki, by wreszcie zakończyć wnioskami socjologicznymi, wydaje się o tyle dogodny, że dopuszcza on uogólnienia dopiero po dokonaniu podstawowych indukcyjnych stwierdzeń. W ten sposób, nie gubiąc niepowtarzalności artystycznego zjawiska, zachowujemy zarazem spojrzenie na jego miejsce w historii.

PRZYPISY

[1]) „Celem myśli spekulatywnej powinno być ustalenie lub stworzenie pojęcia, tj. siły lub narzędzia siły. („*Variété*" I, str. 99).

[2]) Wydaje się — pisze o poezji symbolistów, a więc i o swojej — jakoby myśl abstrakcyjna, dopuszczalna dawniej w wierszu samym, przeniosła się obecnie w okres przygotowania i w teorię dzieła. Tamże.

[3]) „Widziałam się widzącą" — mówi o sobie młoda Parka.

[4]) Figura retoryczna, gdzie podwójne przeczenie daje twierdzenie.

[5]) W „Lecie" i w „Kantacie Narcyza".

[6]) *Amour* np. stale w rodz. żeńskim, jak u Racine'a. Tytuł zbioru „*Charmes*" oznacza nie „uroki", lecz „wiersze" *(carmina), expirer* nie „konać", lecz „wyzionąć" *(exspirare), tempérament* nie „temperament", lecz „umiar", *altitude* nie „wysokość", lecz „głębina" *(altitudo), idole* nie „bałwan", lecz „odbicie" *(eidolon), temple* nie „świątynia", lecz — jak u starożytnych augurów — znaki wróżebne na niebie itp.

[7]) Np. „*un peu de moi-même vermeille*", zamiast „*vermeil*", gdyż słowa te mówi kobieta („Pszczoła"). Wąż mówi o sobie „*Je suis debout et dégourdie*" zamiast *dégourdi* tylko ze względu na rym do *étourdi* („Zarys węża").

[8]) Godne jest uwagi, że bohaterami jego poematów bywają przeważnie kobiety.

[9]) *Amie* użyte trójzgłoskowo, rzecz niespotykana w XVII wieku. („Narcyz"). Podobnie „*ti-ède*" („Młoda Parka").

[10]) Kolejność męskich i żeńskich par rymowych zastąpiona nietradycjonalną kolejnością męskich i żeńskich zwrotek. („Oda sekretna", „Pszczoła"). Nieklasyczne rymy np. „*ô*" „*fuseaux*" („Pieśń kolumn") lub „*toi*" — „*toit*" („Cmentarz morski").

[11]) „Poezja rygorystyczna jest dowodem głębokiego sceptycyzmu" — pisze w szkicu o Adonisie.

[12]) Przykładem zdania samotematycznego byłby znany sofizmat: „Wszyscy Kreteńczycy kłamią — powiedział Kreteńczyk".

[13]) „Przyznaję — mówi Valéry — że stworzyć dzieło, wychodząc jedynie z założeń formalnych, z ścisłych nakazów, by czynić tak, a nie inaczej, było zawsze najdroższym mi marzeniem" („Rzeczy o sztuce").

[14]) A o powstaniu „Cmentarza morskiego": „Chciałem napisać utwór w metrum 10-zgłoskowym..."

[15]) *Rozlega się głos tajemniczy,*
Co wie o sobie, gdy rozbrzmiewa,
Że nie jest własny, ale niczyj,
Tak jako fale albo drzewa.
(„Pytia")

[16]) „Jest to rodzaj świetlistej tortury: czuć, że się widzi wszystko i że jednak jest się jeszcze przedmiotem cudzych spojrzeń" (Wstęp do metody Leonarda da Vinci).

[17]) „Człowiek bardzo wybitny nigdy nie jest oryginalny. Jego osobowość jest odpowiednio nieznacząca..." (Tamże, str. 81). „Widzi on, że odpowiada nie światu, lecz jakiemuś systemowi wyższego rzędu, którego składniki są światami... Uważa się za odbicie owej istoty bez twarzy i bez początku, do której odnosi się wszelki wysiłek kosmosu" (Tamże).

[18]) „Postępowałem zawsze tak, aby być osobowością potencjalną. Znaczy to, że wolałem życie strategiczne od taktycznego, wolałem m i e ć do dyspozycji, niż dysponować" — pisze Valéry w liście do Gide'a z r. 1894.

[19]) Idee te w formie podobnej były już wypowiedziane w moim „Studium o Leśmianie".

[20]) „Cała krytyka jest pod wpływem przestarzałego poglądu, że człowiek jest przyczyną swego dzieła. Jest on raczej jego skutkiem". („Wstęp do metody Leonarda da Vinci, str. 199).

[21]) „Dusza czy mózg jest to ów rodzaj czasoprzestrzeni, gdzie to, co się widzi, jest nie do odróżnienia od tego, co się chce i co się robi" (Studium o Stendhalu).

TADEUSZ DOBROWOLSKI

UWAGI O ROZPRAWIE NA TEMAT BUDOWY OBRAZU

I

Przedmiotem tego krytycznego szkicu jest praca prof. Romana Ingardena, traktująca o budowie obrazu*). Stanowi ona wynik długoletnich rozważań autora nad zawartym w tytule problemem. Zrąb tego studium był bowiem gotów już w r. 1928. Jak stwierdza sam autor, niektóre myśli uzasadnił z czasem głębiej i rozwinął. — Praca ta, wykonana przez filozofa, który wyszedł z fenomenologicznej szkoły Husserla (był jego bezpośrednim uczniem), aczkolwiek zwięzła, wyczerpuje trudne zagadnienie budowy obrazu prawie bez reszty, oczywiście w granicach zakreślonych dostępnym człowiekowi poznaniem. Łączność autora z fenomenologią potwierdza fakt, iż przedmiotem badania jest dzieło jako takie, jako samo dla siebie, niezależnie od rzeczywistości historycznej i społecznej.

Stanowisko badawcze autora wydaje się słuszne, skoro się przyjmie, iż dzieło sztuki jest tworem, poprzedzonym co prawda procesem historycznym, lecz w końcu od tego procesu w pewien sposób oderwanym i istniejącym jako byt samodzielny, który zasługuje zatem na osobne zbadanie. Chodzi w tym przypadku o przedmiot specyficzny, odmienny od innych, który trzeba poddać zabiegom badawczym, żeby odpowiedzieć na pytanie, czym jest?

W świetle zastosowanej przez autora metody badawczej uwypukla się jeszcze ta prawda, że każda metoda sensowna, tj. dobrana odpowiednio do przedmiotu badania, prowadzi do rezultatów pozytywnych z tym zastrzeżeniem, że przy jej pomocy odkrywa się zazwyczaj tylko część dostępnej prawdy. Żeby o dziele sztuki dowiedzieć się wszystkiego, a raczej, żeby dowiedzieć się o nim jak najwięcej, trzeba by stosować metody rozmaite. Albowiem dzieło, jako przedmiot rzeczywistości społecznej, szerzej, jako pewną funkcję rzeczywistości „ludzkiej", można rozpatrywać z różnych punktów widzenia. Jest ono bowiem

*) Roman Ingarden. *O budowie obrazu*. Szkic z teorii sztuki. Kraków, 1946 (Rozprawy Wydziału Filozoficznego P. A. U.), T. LXVII, nr 1); stron 69.

wynikiem procesu dziejowego, układu stosunków socjalnych i gospodarczych, może, jak chciał Taine, także klimatu, środowiska i rasy, niewątpliwie zaś jest produktem wrodzonej człowiekowi potrzeby i materializacją czynności psychicznych, jakimi zajmuje się psychologia twórczości. Jest wreszcie konkretnym, materialnym przedmiotem, napiętnowanym szeregiem własności, rozstrzygających o jego odrębności, o jego inności w stosunku do otoczenia. Tym realnie istniejącym przedmiotem, „obrazem", zajął się w swoim studium R. Ingarden.

Studium to jest napisane językiem niecodziennym i niełatwym, do którego trzeba się przyzwyczaić, który często trzeba nawet tłumaczyć na język własny, bardziej do potocznego zbliżony, żeby go zrozumieć. Czy jego użycie było konieczne, trudno zdecydować. Raczej tak, gdyż precyzja myślenia i „przewodu" badawczego autora domaga się wyrazów bardzo ścisłych, jakich niekiedy brak w mowie potocznej. W tej okoliczności tkwi źródło neologizmów lub przynajmniej nowych zespołów wyrazowych, jak „jakości wartościowe", „miejsca niedookreślenia", albo „jakości estetycznie walentne". Niewątpliwie użycie innego języka uprzystępniłoby pracę, ale może by ją równocześnie spłyciło. Tak, jak jest, nie wszystko w niej jest całkowicie jasne, na skutek czego w czytelniku budzą się niekiedy różne wątpliwości. Stan ten utrudnia także krytykę, bo powodem opozycji może się stać po prostu nieporozumienie.

Zainicjowanie dyskusji z autorem oraz dopuszczenie do niej czytelnika wymaga streszczenia przynajmniej zasadniczych tez i toków rozumowania autora. Streszczenie takie nasuwa jednak wyjątkowe trudności, choćby ze względu na specyficzny język badacza. Jego praca jest przy tym tak zwięzła, że dalsza jej kondensacja grozi, jeśli nie wypaczeniem, to nadmiernym uproszczeniem zawartych w niej uwag. Ale nie ma rady! Trzeba jednak podjąć się tego zadania. Czynimy to z zastrzeżeniem co do stopnia ścisłości streszczenia, proponując czytelnikowi przeczytanie oryginalnej rozprawy. Na wszelki zaś przypadek w streszczeniu tym będziemy się posługiwali przede wszystkim cytatami czerpanymi z pracy. Będzie ich zaś tyle, że na ogół wypadnie rezygnować z cudzysłowów. W każdym jednak razie zatrzyma się je tam, gdzie występują w oryginalnym tekście.

Autor odróżnia o b r a z od m a l o w i d ł a, ponieważ obraz jako przedmiot naszej percepcji estetycznej nie jest identyczny z realną rzeczą wiszącą na ścianie, tj. malowidłem. Ta rzecz posiada bowiem własności estetyczne obojętne, dane nam albo w spostrzeżeniu zmysłowym (jak płótno, farby), albo bezpośrednio niespostrzegane, fizyczne, termiczne, elektryczne itp. — Przed rozważaniami, dotyczącymi obrazu w ogóle, dzieli autor obrazy na grupy, żeby w przyjętej kolejności przeprowadzić ich analizę. Wyróżnia więc: 1) obrazy z tematem literackim, 2) portret, 3) czysty obraz, 4) obrazy bez przedmiotów przedstawionych.

Zastanawiając się nad obrazami z tematem literackim bada stosunek realnej sytuacji życiowej do sytuacji przedstawionej w obrazie (na przykładzie „Wieczerzy" Leonarda da Vinci) i dostrzega np., że w obrazie sytuacja życiowa

jest nam obecna, ale inaczej niżby nią była, gdybyśmy sami brali w niej udział. Ma ona „odtwarzać" zaszłą niegdyś sytuację, ale jest czymś w stosunku do niej nowym. Stanowi *sujet* obrazu i jest nam dostępna tylko ze strony wzrokowej; pozostaje w niedostępnej dali, zawsze tej samej, w jakiej została namalowana. — Ta „odtworzona", zaszła niegdyś sytuacja nie należy do dzieła malarskiego i jest w stosunku do niego transcendentna. Natomiast stanowi ona temat historycznego obrazu.

Od obrazów historycznych odróżnia autor obrazy pozbawione funkcji odtwarzania, zawierające jednak określoną sytuację przedmiotową, ale bez realnego odpowiednika (np. w przypadku motywu jakiejś „Bójki"). Posiadają one jednak wciąż jeszcze swój „temat literacki", który wyprowadza nas poza siebie i poza obraz i domaga się rozwinięcia w „historii". Historię tę można tylko opowiedzieć, a nie można jej namalować. — Każda sytuacja przedstawiona w obrazie to tylko faza pewnej historii, którą można interpretować rozmaicie, jeśli nie znamy jej skądinąd. Zachodzi to zwłaszcza w odniesieniu do obrazu historycznego, gdyż obraz z prostym tematem literackim określa sam swoją prehistorię. Dlatego obrazy historyczne nie są samodzielnymi dziełami malarstwa.

Temat literacki wypływa z przedstawienia szeregu przedmiotów, rzeczy i ludzi, uporządkowanych w taki sposób, że razem składają się na pewną sytuację życiową. Tematu nie należy oczywiście mieszać z samymi rzeczami, bo są obrazy przedstawiające przedmioty (rzeczy), a wolne od tematu literackiego, jak np. „Martwa natura". Rzeczy i ludzie, jako składniki obrazu, muszą posiadać własności „wzrokowe" — takie, żeby się mógł w nich ukonstytuować jednolity przedmiot — a nadto takie własności, które mogą się wyrazić w tym, co wzrokowe. W tym drugim przypadku chodzi o to, że np. stany uczuciowe nie są wzrokowe, ale można je wyrazić tym, co wzrokowe, a więc wyrazem twarzy, ruchem itd. Tak samo wilgotność wody można wyrazić pośrednio poprzez jej cechy wzrokowe, przez barwy i kształty barwne, dzięki którym bywa ona współprzedstawiona. Przy „dobrym" przedstawieniu zostają w obrazie uwidocznione nie same przedmioty „wzrokowe", lecz wraz ze swą materialnością i mnogością własności, ujętych od strony cech wzrokowych. Ale pomimo to rzeczy przedstawione różnią się od realnych i pod pewnymi względami pozostają nieokreślone; posiadają tzw. „miejsca nieokreślone" (gdzie indziej autor używa terminu „miejsca nie do określenia"), bo np. brak im smaków, zapachów, temperatury, a także np. tego, co odwrócone od widza i w jakiś sposób zakryte lub pominięte.

Uwagi te kończy autor stwierdzeniem, że przestawione w obrazie przedmioty oraz jego temat literacki są czysto intencjonalnymi (w rozumieniu fenomenologicznym) wytworami, które konstytuują się w innych (niż one) składnikach obrazu i „są na nie bytowo względne". Za ten dalszy składnik uważa wzrokowe wyglądy spostrzeżeniowe, odtworzone w obrazie.

„Wyglądy" znowu są określone przez dobór i układ odpowiednich plam barwnych, plam jaśniejszych i ciemniejszych, linij itd.; są one jedynym środkiem

malarstwa, umożliwiającym naoczne przedstawienia przedmiotów i sytuacyj. Celem bliższego określenia wyglądów rozważa autor z kolei sprawę wyglądu w jego dziedzinie pierwotnej, mianowicie w spostrzeżeniu zmysłowym, posługując się przykładem czerwonej kuli leżącej na stole, co pozwala na stwierdzenie zmienności i względności wyglądów obu tych przedmiotów w zależności od poruszającego się widza. Wprawdzie każdy z tych wyglądów „czyni nam cieleśnie samoobecnym pewien przedmiot", ale między wyglądami a kształtem rzeczy zachodzi rozbieżność: np. stół prostokątny występuje zazwyczaj w swym wyglądzie jako trapez (na skutek skrótu perspektywistycznego), jednolicie czerwona kula staje się krążkiem, mieniącym się różnymi odcieniami itd. Wyglądy uważa autor za najważniejsze w obrazie, bo bez nich nie byłoby w ogóle obrazu; od nich też zależy pojawienie się w obrazie wszelkich momentów estetycznie ważnych, jak piękno, szpetota, ekspresja, harmonia.

Z rozważań tych wynika konkluzja, że obraz jest tworem trójwarstwowym i składa się z warstw: 1) z odtworzonego malarsko wyglądu rzeczy, 2) z przejawiających się przez wyglądy przedmiotów, 3) z tematu literackiego, wskazującego na pewną pre- lub posthistorię tego, co explicite osiąga naoczne przedstawienie w obrazie.

Pod „p o r t r e t e m" rozumie autor nie tylko portret człowieka, lecz także wizerunek innych przedmiotów (Giewontu, Morskiego Oka itd.), „określonych jako niepowtarzalne indywidua". W portrecie odpada wprawdzie temat literacki, ale przedstawiony przedmiot portretu spełnia również funkcję odtwarzania przedmiotu transcendentnego w stosunku do obrazu; musi być zatem do niego podobny. Portret pozostaje tworem trójwarstwowym — z tym, że temat literacki jest zastąpiony tematem portretowym (od pauzy moje uzupełnienie).

W następnym rozdziale analizuje autor „c z y s t y o b r a z". Obraz taki powstaje wówczas, kiedy odpada zarówno temat literacki jak i funkcja o d t w a r z a n i a; jest on zatem tworem dwuwarstwowym, ograniczonym do 1) warstwy wyglądu o d t w o r z o n e g o, 2) do przedmiotu, przejawionego przez ten wygląd (w tym miejscu zarysowuje się pozorna, jak się zdaje, sprzeczność, bo raz jest mowa o tym, że odpada funkcja odtwarzania, drugi raz, że występuje w obrazie warstwa odtworzonego wyglądu; do tego jeszcze wrócimy). Skoro odpada funkcja odtwarzania, to podobieństwo przedstawionych w obrazie przedmiotów do przedmiotów rzeczywistych jest sprawą obojętną. Natomiast w takim obrazie musi być zachowana tzw. „konsekwencja przedmiotowa". Chodzi tu bowiem o „typy" ogólne, określone pewnym doborem własności, jakie prowadzą do momentu syntetycznego. Własności tego doboru mogą ulegać pewnym zmianom przy zachowaniu tożsamości przedmiotów, ale granic ich zmienności nie można przekroczyć. Prawa zależności między typem przedmiotu a przyporządkowanym mu doborem jego własności są na ogół aprioryczne natury; na ogół jednak nie łatwo je wykryć. — Jeśli zaś równocześnie nadaje się przedstawionemu przedmiotowi własności z nim zgodne oraz z nim

niezgodne, wówczas przedmiot obarczony wewnętrzną niezgodą staje się niezharmonizowanym — i znajduje się (podług Husserla) w stanie wewnętrznej „eksplozji".

Ewentualne odchylenia (deformacje) od doboru własności przedmiotów realnych danego typu mogą być tak daleko posunięte, jak na to pozwala konsekwencja przedmiotowa. Wiadomo jednak, że granice empirycznych związków przynależności do siebie poszczególnych momentów przedmiotowych mogą być często przekroczone bez zburzenia przedmiotów (jako przykład cytuje autor Rubensa alegorię płodności, postać kobiecą o wielu piersiach).

Z kolei zajmuje się autor „wypadkiem granicznym", tj. obrazem bez przedmiotów przedstawionych, przynależnych do tzw. sztuki abstrakcyjnej, np. arabeski, w którym nie dochodzi do przedstawienia żadnych jednolitych przedmiotów. Zachodzi zatem wątpliwość, czy tego rodzaju twory można uważać za „obrazy". W każdym razie należy je uznać za „jednowarstwowe".

Po omówieniu różnego typu obrazów przechodzi prof. Ingarden do jak gdyby ogólnej części pracy, zajmując się naprzód wyglądem odtworzonym w obrazie i sposobem jego odtworzenia. Zarówno w warstwie wyglądów, jak przedstawionych przedmiotów, wyróżnia autor składniki dwojakiego rodzaju: 1) składniki konstrukcyjne i 2) jakości estetycznie walentne.

Pod składnikami konstrukcyjnymi rozumie takie, które stanowiąc człon w anatomicznej budowie dzieła spełniają w nim zarazem pewną rolę wobec innych składników dzieła, czy to przyczyniając się do ich pojawienia się w dziele, czy też podtrzymując ich obecność w obrazie. W tej konstrukcyjności są one zdaniem autora w zasadzie estetycznie obojętne, neutralne, chociaż mogą być zaliczane do składników estetycznie walentnych. Na innym miejscu (str. 21) wyjaśnia autor tę sprawę bliżej, pozwalając się domyślać, że konstrukcyjne są te składniki obrazu, dzięki którym poznajemy miejsca niedookreślone, np. tylną, nie przedstawioną część przedmiotu, jego wnętrze itd. —

Pod jakościami estetycznie walentnymi rozumie się znowu takie, które stanowią same w sobie czynnik aktywny obrazu, powodujący u widza powstanie przeżycia estetycznego. Jakości te są identyczne z tzw. popularnie momentami „dekoratywnymi", wobec czego wolno się domyślić, że chodzi tu o takie sprawy, jak: ogólna kompozycja obrazu (układ przedstawionych przedmiotów i ich wyglądów), gra linij, gra plam barwnych, gra świateł i cieni itp.

Jakości te stanowią naoczną podstawę bytową nadbudowujących się nad nimi estetycznych „jakości wartościowych", które piętnują całość obrazu. Do nich należy pewnego rodzaju piękno lub brzydota, ładność, nieładność, głębokość, płytkość itd. Są one estetycznie walentne, bo dla nich dzieło się ceni lub potępia. — Momenty wszystkich trzech rodzajów są dla dzieła równie istotne. Bez nich nie może bowiem istnieć obraz. Jeśli zaś oprócz nich występują w obrazie jeszcze inne czynniki, to stanowią czynnik rozkładowy.

Podkreślić należy, że momenty „dekoratywne" (estetycznie walentne), cho-

ciaż można je dobierać rozmaicie, nie są jednak całkiem dowolne, bo muszą mieścić się w obrębie typu wzrokowego. Dwa odtworzenia malarskie mogą się różnić: 1. malarskimi sposobami odtworzenia wyglądów, 2. oraz tym, że różnią się stopniami „racjonalności" wyglądu (w fenomenologii: że należą do rozmaitych warstw konstytucyjnych). Malarski sposób odtworzenia może polegać raz na użyciu środków rysunkowych (kredki, ołówka, pióra i tuszu), drugi raz na użyciu farb olejnych, to znowu akwarelowych, przy czym już sama różnica materiału warunkuje różność jakości. Powierzchnia obrazu może być gładka lub chropawa, wielobarwna lub jednobarwna itd.

Ale odtworzenia te nie są dowolne, lecz uwarunkowane typem przedstawianego przedmiotu. Stopień racjonalności wyglądu, inaczej jego przynależność do różnych warstw konstytucyjnych, demonstruje autor na przykładach. W obrazach Ingres'a wyglądy są określone ciągłymi jednoznacznymi powierzchniami, dzięki czemu powierzchnia rzeczy jest jak gdyby namacalna, powierzchnia ciała posiada niemal dotykalną gładkość. Gdyby tego rodzaju obraz uległ zniszczeniu, na jego rozproszonych fragmentach dałoby się bez trudu rozpoznać usta, piersi, kolana, — co by się prawdopodobnie nie udało w odniesieniu do obrazu impresjonistycznego. Bo stopień racjonalności dzieła Ingres'a jest wyższy niż obrazu impresjonistycznego. W tym drugim obrazie np. plamy świetlne, ślizgające się po powierzchni przedstawionych rzeczy, nie należą do barwy przedmiotu przedstawionego; ograniczenie tych rzeczy przez ciągłe, w przestrzeni umiejscowione powierzchnie w ogóle nie jest widziane bezpośrednio. Impresjonizm odtwarza tylko podłoże wrażeniowe konkretnego wyglądu, które pobudza widza do uzupełnienia mnogości danych wrażeniowych różnymi ujęciami, a więc do intencjonalnego zbudowania wyglądu wyższej warstwy konstytucyjnej. Na podstawie rozbielonych świateł i niebieskawych cieni konstytuuje się u widza własna barwa przedstawionej kobiety, np. ciepłoróżowa, oraz jej kształt przestrzenny; pojawiają się nawet ujęcia czysto strukturalne, radykalnie bezjakościowe, dzięki którym obcujemy z rzeczą o pewnych własnościach lub z procesem (np. z cieknieniem wody) dokonywującym się w czasie. Obrazy Ingres'a wyręczają nas w takim dopełnianiu wyglądów, ponieważ same dają nie tyle podłoże wrażeniowe wyglądów, ile nadto i owe strukturalne i treściowo-przedmiotowe ujęcia, tworzące dopiero konkretny wygląd rzeczy przedstawionej.

Zarysowująca się w ten sposób łączność między sposobem przedstawiania przy pomocy różnie odtwarzanych wyglądów a pewnymi właściwościami świata przedstawionego w obrazie wskazuje na to, że obraz stanowi pomimo swej warstwowej budowy całość wewnętrznie związaną.

W osobnym ustępie rozwija autor jeszcze dokładniej sprawę jakości estetycznie walentnych odtworzonego wyglądu. Bierze więc pod uwagę różne typy kompozycji obrazu, ugrupowania przedmiotów, sposób ustawiania ich w przedstawionej przestrzeni. Bo, jego zdaniem, „ta sama" twarz może się wydawać w jednym skrócie „piękna", w drugim pod względem dekoratywnym obojętna, w trzecim zaś może być nawet brzydka. Chodzi jednak nie tylko o to, że przed-

mioty przedstawione w specjalnie dobranych wyglądach posiadają charakter estetycznie walentny, lecz także o to, że dzięki temu prowadzą one do jednolitego charakteru, estetycznie walentnego, całości obrazu.

Ta harmonia wyższego rzędu może się konstytuować nawet mimo kontrastu momentów estetycznie walentnych, w takim przypadku rozmyślnych. Zdaniem autora istnienie tych charakterów estetycznie walentnych w różnych związkach i zestrojach warunkuje jakości estetycznie wartościowe, wyznacza wartość dzieła sztuki, w następstwie czego można stwierdzić, że np. dzieła Rembrandta mają odmienną wartość od dzieł Leonarda lub Rafaela; można też stwierdzić, która z nich jest wyższa lub niższa. Autor mniema, że przy pomocy teorii wartości estetycznych, jaką można by rozwinąć, jest to nie tylko możliwe, ale nawet konieczne.

Za momenty estetycznie walentne, dekoratywne w warstwie przedmiotów przedstawionych uważa takie, jak np. komiczność, groteskowość, banalność, prostactwo lub wyrafinowanie, cienkość, dojrzałość itp. Tezę swą, że przedmioty czy sytuacje przedstawione nie są pod względem estetycznym obojętne, jak się to powszechnie mniema, próbuje autor uzasadnić np. faktem, iż naoczne własności rzeczy, przez nas spostrzegane, dane nam są jako istniejące niezależnie od przypadkowości spostrzegania zmysłowego. Istnieją przy tym estetycznie walentne momenty samych struktur przedmiotowych, jak zawiłość lub przejrzystość struktury, jej złożoność lub prostota itd. Należą też tutaj tzw. „jakości metafizyczne", jak wzniosłość, poziomość, tragiczność, demoniczność, świętość, które nie są jakimiś szczególnymi własnościami przedmiotów czy stanów psychicznych, lecz stanowią pewnego rodzaju specyficzną atmosferę, otaczającą ludzkie lub ponadludzkie zdarzenia i sytuacje. Te jakości metafizyczne mają więcej możliwości do pojawienia się w obrazach z tematem literackim, otwarte jest bowiem dla nich całe pole ludzkich zdarzeń, — ale mogą się też pojawić nawet w czystych obrazach abstrakcyjnych.

W związku z zagadnieniem momentów estetycznie walentnych w warstwie przedmiotów przedstawionych zajmuje się znowu kwestią deformacji i stylizacji, tj. nadawaniem przedmiotom momentów estetycznie doniosłych, które nie występują w przedmiotach realnych. Stylizacje te nadają przez to przedmiotom znamię jedności, zwanej przez R. Ingardena „harmoniczną". Nie jest to jedność czysto formalna, właściwa każdemu przedmiotowi (jeśli ma istnieć), lecz jedność jakościowa, piętnująca cały przedmiot i sprzęgająca ze sobą szereg występujących w przedmiocie jakości. Owe przekształcenia (deformacje) nie mogą jednak burzyć podstawowych własności np. ciała ludzkiego, lecz muszą modyfikować jego części tak, żeby nastąpiło ich zgranie się ze sobą w całości jednej jakości, piętnującej to ciało w sposób charakterystyczny.

Tego „zgrania się" nie można jednak traktować rygorystycznie, bo np. w grotesce możliwe są różne style; groteska wymaga nawet pewnej dysharmonii.

Ale obok niej występuje jedność harmoniczna, oparta widać na innych momentach. Malarstwo wychodzi więc poza to, co dane w codziennym doświadczeniu i staje się twórcze w stosunku do przyrody. Dzięki temu powstaje styl

malarza, czy styl epoki. Jakościowe piętno stylowe stanowi ważny estetycznie moment przedmiotu przedstawionego, wobec czego należy uznać, że zawiera on w sobie momenty estetyczne walentne i jakości wartościowowe. Dzięki zaś współobecności w obrazie obu szeregów i doborów estetycznych (w wyglądach — i przedmiotach), prowadzących do momentów syntetycznych i harmonicznych, obraz jako dzieło sztuki ma charakter polifoniczny, podobnie jak dzieło sztuki literackiej. Ta polifonia bogaci się w obrazach o temacie literackim wobec pojawienia się warstwy sytuacyj życiowych i czynnika psychicznego, bogaci się np. w stosunku do „martwej natury" o nowe dobory jakości.

Ponieważ w świetle powyższego streszczenia można się już zorientować jako tako w konstrukcji pracy i poglądach Ingardena, ostatnie rozdziały, zresztą silnie rozbudowane, skomplikowane i „trudne", zreferuje się w zupełnym skrócie. O „obrazach dekoratywnych" autor wypowiada pogląd, że być może stanowią one szczególny typ przejściowy od malarstwa do czegoś innego, w szczególności do architektury. Ponieważ takie obrazy niczego nie przedstawiają (np. arabeski), nie musimy wychodzić poza to, co nam jest dane spostrzeżeniowo. Warunkiem ich powstania jest właśnie to, żeby plamy barwne nie układały się w jakieś sensowne wyglądy, lecz w samoprezentujące się całości jakościowe. Obrazy te są tworem dwuwymiarowym (płaszczyzną) i nie zawierają przedstawionej przestrzeni. Istotą takich dzieł jednowarstwowych jest to, że są one nie tyle obrazem, ile ornamentem, elementem zdobniczym jakiejś innej całości, np. sali, w której zostały zawieszone. Dlatego dopraszają się włączenia w całość architektoniczną.

Istnieje wreszcie pośredni typ obrazu (np. Picassa), który oscyluje między malarstwem czysto abstrakcyjnym, dekoracyjnym, a malarstwem przedstawiającym. Pewne elementy takiego obrazu są dokładnie takie jak w malarstwie dekoracyjnym, inne zaś są niby fragmentami przedmiotów przedstawionych, ale uwidocznionych nie przy pomocy wyglądów spostrzeżeniowych, lecz malowanych jakby „wprost" w swych składnikach czysto przedmiotowych. Są to jakby kawałki samych rzeczy, wobec czego pobudzają widza do wyobrażenia sobie pewnego przedmiotu — a nie do zobaczenia go w konkretnym wyglądzie. Obraz taki wyprowadza widza poza malowidło i pozostawia więcej pola dla fantazji niż obraz z tematem literackim, który „przykuwa" do siebie uwagę widza.

Z kolei zestawia autor obraz z dziełem literackim i ustala dzielące je różnice, z których za najważniejsze uważa: w obrazie jeden jedyny wygląd, jeden moment pewnej historii, możność uchwycenia obrazu „jednym spojrzeniem", co przy dziele literackim jest wykluczone. W obrazie jest więcej miejsc niedookreślonych niż w dziele literackim, bo wszystko musi być „wyrażone" barwą, a barwą wszystkiego wyrazić się nie da. Pod koniec odnośnego ustępu zestawia wreszcie obraz z utworem muzycznym, który w stosunku do obrazu znajduje się jak gdyby w gorszym położeniu. Wyglądy zabezpieczają bowiem identyczność obrazu jako dzieła sztuki, chociaż dopuszczają wielość „konkretyzacyj". Konkretyzacja, żeby powstać, wymaga jeszcze pomocy subiektywnego

zobaczenia obrazu; ponieważ zaś obraz gruntuje się w pewnym realnym przedmiocie fizycznym (malowidle), jest stosunkowo bardziej niezależny od subiektywnych operacyj widza niż np. utwór muzyczny od przeżyć słuchacza.

W specjalnym ustępie wyjaśnia autor dokładniej zagadnienie konkretyzacji. Konkretyzacja, pewnego rodzaju właściwe zobaczenie obrazu, dąży do wypełnienia istniejących w nim miejsc niedookreślonych; miejsca te właśnie przez swoje niedookreślenia umożliwiają istnienie wielości konkretyzacyj. Jeśli zaś takie miejsca w obrazie istnieją, to podobnie jak dzieło literackie, jest on tworem schematycznym.

Uzupełniając przy normalnej percepcji owe niedookreślenia, uważamy często za „obraz", oczywicie błędnie, nie co innego, jak jedną z naszych konkretyzacyj. Jeśli jednak potrafimy sobie uświadomić, jak różnie jeden i ten sam obraz widzimy w zależności od warunków percepcji, wówczas zrozumiemy, że sam obraz jest inny od owych różnych postaci, w jakich się nam przedstawia przy poszczególnych oglądach. Ale w tych różnych postaciach obrazu, gdy przebiegniemy myślą ich szereg, pojawia się zarazem pewien dobór stałych czynników, stanowiących sam szkielet obrazu; zmienne zaś zaczynają się wzajemnie rugować i korygować; nie są one bowiem wyznaczone przez sam obraz, lecz są dopełnieniem tego tworu schematycznego, jakim jest obraz. Jeśli nauczymy się rozróżniać między obrazem a jego zmiennymi konkretyzacjami, wówczas możemy się zorientować, które z nich go fałszowały, a które szły w duchu jego własnej struktury. Stąd zaś już tylko krok do trafnej konkretyzacji a więc do dopełnienia warunku idealnego perceptora.

Uzupełnienia, dokonywane w konkretyzacjach, dotyczą nie tylko konstrukcyjnych, estetycznie obojętnych stron obrazu (kiedy chodzi np. o dopełnienie niewidocznej strony przedmiotu), — lecz odnoszą się także do jakości estetycznie walentnych. I znowu różni perceptorzy mogą w rozmaity sposób doprowadzić do zgrania się tych jakości w zestrój estetycznie walentny, na skutek czego mogą się pojawiać w konkretyzacji różne jakości wartościowowe. Przy tym każdy z tych sposobów widzenia może być przez obraz w równej mierze dopuszczalny, bo każdy z nich odkrywa coś innego, lecz dla obrazu równie istotnego. Paradoksalną tę sytuację można pojąć tylko przez przeciwstawienie „obrazu" — jako tworu schematycznego, niedookreślonego (m. in. co do jakości estetycznie walentnych) — jego konkretyzacjom, które z uwagi na to, że konstytuują się jako odpowiedniki przeżyć estetycznych, można nazwać przedmiotami estetycznymi.

W ostatnim rozdziale przeciwstawia autor wartości artystyczne samego dzieła sztuki wartościom estetycznym, pojawiającym się dopiero w przedmiocie estetycznym, co uczynił już zresztą w swej książce „O poznawaniu dzieła literackiego". Pierwsze uważa za wartości relatywne, drugie za bezwzględne. Wartości artystyczne zawarte w dziele są relatywne dlatego, że są środkiem, narzędziem, umożliwiającym osiągnięcia pewnego celu, mianowicie zaktualizowania się w przedmiocie estetycznym wartości estetycznej. Natomiast ta druga wartość jest bezwzględna, bo zawarta w samym przedmiocie estetycznym.

Jako taka jest wyznaczona jednocześnie przez elementy ukonkretyzowanego obrazu, mianowicie przez odbudowujące ją jakości estetycznie walentne, i od nich jest wyłącznie zależna. W związku z tym autor zwalcza popularny pogląd o względności wartości estetycznych np. w oparciu o zasadę *de gustibus non est disputandum*. Według tej zasady „piękne jest nie to, co piękne, lecz to, co się komu podoba", co prowadzi do skrajnego wniosku, że w ogóle nie ma żadnego „piękna", a jest tylko podobanie się „komuś czegoś".

Zdaniem autora wartość estetyczna jest czymś innym od podobania się. Podobanie się jest bowiem stanem świadomościowym perceptora, podczas gdy 1) wartość estetyczna (np. piękno) występuje w samym przedmiocie estetycznym jako jego swoista kwalifikacja; 2) wartość estetyczna jest syntetycznym momentem jakościowym, zestrojem jakości wartościowowych; 3) jest ona tworem zjawiskowym, jako fundowana w jakościach estetycznie walentnych i sama jest momentem jakościowym. Nie wynika więc z tego, żeby była dowolnym urojeniem perceptora, bo pojawienie się jakości wartościowowej (w konkretyzacji) ma swą podstawę zarówno w obrazie, jak w aktach poznawczych perceptora, odpowiednio dostosowanych do właściwości obrazu. W przypisie do tego ustępu wyjaśnia, że błędem jest zapatrywanie, według którego obcowanie z dziełem — to emocjonalne „odczuwanie" czy „wczuwanie się" tego lub owego, nie wymagające wysiłku poznawczego ani ćwiczenia w sposobie widzenia czy kultury smaku.

Ani jakości wartościowowe nie zostają wyznaczone przez naszą wrażliwość estetyczną, ani wysokość wartości nie jest zależna od naszej subiektywnej oceny, lecz wyłącznie od samego dzieła, od jego jakości estetycznie walentnych — i wartościowowych. Co najwyżej zaś my nie umiemy odczytać, jakie są te wartości i jaki jest ich stopień.

Nie jest więc prawdą teza o dowolności oceny dzieła i reagowania na jego jakości. Kto umie je zobaczyć w konkretyzacji dzieła, nie może się wobec nich zachować dowolnie i musi uznać jego piękno lub brzydotę. Być może, iż ilość konkretyzacyj dzieła zależy od stopnia zwartości jego zestroju jakościowego. Może są dzieła, snuje swą myśl autor, o tak wielkiej zwartości zestroju jakościowego, że jakakolwiek zmiana w obrębie zestroju prowadzi do jego rozbicia.

Fakt różnych konkretyzacyj skłania więc do ostrożności w przyjmowaniu wypowiadanych ocen i starannego studiowania możliwości percepcyjnych nasuwanych przez obraz, żeby się zorientować, w jaki sposób należy go widzieć. Percypowanie obrazów i ich ocena estetyczna jest sprawą trudną, wymagającą zarówno naturalnego smaku, jak doświadczenia, a więc kultury estetycznej. Studium swoje kończy autor akcentem społecznym przez przypomnienie, iż wychowanie w widzeniu jest podstawowym warunkiem tzw. „upowszechniania" czy „uspołeczniania" sztuki. Nie należy więc obniżać wartości tworzonych dzieł, tylko trzeba rozwijać zdolności ich percypowania.

II

Streszczone powyżej studium Romana Ingardena zniewala swą logiczną konstrukcją naukową i godnym szacunku wysiłkiem dotarcia do najgłębszych, trudno uchwytnych elementów dzieła. Precyzja roboty naukowej i zastosowana w niej metoda wybitnie analityczna, prowadząca do przysłowiowego „dzielenia włosa na czworo", stanowią jej siłę — i słabość. Słabość nie w sensie oceny wyników, lecz w odniesieniu do wykładu. Czasami bowiem zdarza się tak w trakcie czytania tej pracy, że pewne prawdy, które wydają się proste i zrozumiałe w początkowych ujęciach, analiza dalsza nie tyle rozjaśnia ile zaciemnia, ale może tylko pozornie. Bo powtórne przeczytanie odnośnych ustępów prowadzi do wniosku, że skomplikowany aparat wyjaśnień na ogół spełnia w końcu swą rolę.

Rozumienie pracy utrudnia zwłaszcza jej nadmiernie teoretyczny charakter i rzadkie posługiwanie się przykładami, które mogłyby podeprzeć uwagi autora. Tym bardziej przykłady takie byłyby wskazane, że nowy nieraz słownik autora nie zawsze jest przystępny dla czytelnika, nieoswojonego z terminologią fenomenologiczną. Śledzenie za myślą Ingardena ułatwiłoby odwoływanie się do znanych obrazów (jak to zrobił dwa razy, odwołując się do „Wieczerzy" Leonarda i „Źródła" Ingres'a), co więcej zaś, umożliwiłoby kontrolę jego twierdzeń i domniemań. Osobiście odczuwam np. dotkliwie brak wyjaśnienia na konkretnym obrazie: co w nim należy do „jakości estetycznie walentnych", jaka zdaniem autora nadbudowuje się na nich „jakość wartościowa", w czym dostrzega zachowaną w nim konsekwencję przedmiotową, gdzie widzi on w obrazie „składniki konstrukcyjne, estetycznie obojętne, a stanowiące człon w anatomicznej budowie dzieła", co w nim jest ową anatomiczną budową itd., itd.

Tym więcej, że sprawa tej budowy anatomicznej, która jest czym innym od warstw i jakości obrazu, nie przedstawia się wyraźnie. W związku z tym nie przedstawia się jasno także kwestia czynników konstrukcyjnych, estetycznie obojętnych, zwłaszcza że dotychczasowa teoria sztuki stała raczej na stanowisku, iż w dziele sztuki nic nie jest rzeczą obojętną.

Odkładając na razie dyskusję z samą koncepcją Ingardena, a zakładając tymczasem, że się z nią godzę (może zgodzę się z nią zresztą i w ostatecznym rozrachunku), spróbuję sformułować swoje wątpliwości odnośnie do niektórych członów naukowej konstrukcji autora oraz ich wzajemnych związków.

Jeśli chodzi o rozróżnienie obrazów: 1) z literackim tematem historycznym, 2) z tematem literackim bez realnego odpowiednika, 3) portretu oraz 4) obrazu czystego (bez tematu literackiego i funkcji odtwarzania), ale wciąż jeszcze przedstawiającego — w stosunku do „wypadków granicznych" (bez przedmiotów przedstawionych), to uznając przydatność, choć może nie konieczność takiego podziału, byłbym skłonny podkreślić mocniej ich wzajemną łączność, może silniejszą i istotniejszą od dzielących je różnic.

Sprawą bowiem najważniejszą wydaje mi się tutaj fakt, iż w s z y s t k i e coś przedstawiają, a zatem w pewnym rozumieniu i odtwarzają, z tym, że tylko

stopień podobieństwa do przedmiotów (lub sytuacyj) realnych bywa w nich rozmaity. Stopień ten jest najwyższy w tzw. portrecie (choć w praktyce, np. u ekspresjonistów, tzw. podobieństwo fizyczne osoby przedstawionej w stosunku do realnej bywa nieraz nikłe, podobieństwo psychiczne zaś trudno sprawdzalne). Wierność odtworzenia zarówno w obrazie historycznym jak w obrazie czystym bywa zazwyczaj nikła, co prawda z różnych przyczyn: w pierwszym niekiedy z braku źródeł ikonograficznych, w drugim, bo o nią w ogóle nie chodzi. Przeciwnie, wierność ta może być znaczna w obrazie z tematem literackim, nie historycznym, np. w tzw. rodzajowym, jeśli malarz wiernie odtworzył modela, co zdarzało się często. Oczywiście może to samo zdarzyć się i w obrazie historycznym, o czym wspomina sam autor (przypis na str. 15). Jak z tego wynika, „podobieństwo", a zatem swoista ścisłość odtwarzania, nie jest funkcją tylko tzw. portretu.

Nie to jednak w tym przypadku jest najważniejsze. Ważniejsze może jest to, że wszystkie „dobre" obrazy przedstawiające zawsze wydają się wierne i, jak mniemam, to wydawanie się wiernymi stanowi może jedną z jakości estetycznie walentnych. Autor poruszył z lekka tę sprawę w związku z „portretem" osoby nieznanej perceptorowi (dla którego zatem ten moment podobieństwa mógłby być na pozór nieważny), ale nie rozwinął jej dostatecznie. Tymczasem może się nawet zdarzyć, że chociaż malarz, np. w trakcie malowania sceny rodzajowej, maluje, jak się to mówi, z pamięci, a zatem nie odtwarza modela w ścisłym znaczeniu słowa, to jednak i wówczas w pewien sposób odtwarza postacie zapamiętane, lub kreuje nowe postacie przy pomocy zapamiętanych elementów, z których korzysta jego wyobraźnia, żeby je odtworzyć.

Dotyczy to nie tylko artystów tego typu co Chełmoński, malujący z pamięci obrazy „realistyczne", ale i tego typu co Malczewski, malujący postacie fantastyczne, stanowiące jednak „zbitki" elementów realnych w kształty faunów, harpij itp. Różnica między takimi obrazami ściśle odtwarzającymi a imaginatywnymi leżałaby więc głównie w czasie, dzielącym spostrzeganie przedmiotu realnego i odtwarzanie go na płótnie. W przypadku posługiwania się modelem czas ten redukowałby się do sekund, dzielących spojrzenia rzucane raz na modela, drugi raz na płótno (w trakcie pracy), w innych rozciągałby się na dnie, miesiące i lata.

Świadomość tych faktów sprawiła, iż autor pisząc o czystym obrazie i widząc w nim obraz pozbawiony tematu literackiego oraz funkcji odtwarzania, dostrzegł w nim jednak dwie warstwy: warstwę wyglądu odtworzonego i warstwę przedmiotu przejawionego przez ten wygląd, co może się wydać czymś w rodzaju *contradictio in adiecto*. Sprzeczność to jednak pozorna, bo istotnie przedmiot przedstawiony w czystym obrazie, np. bukiet kwiatów, nie pełni funkcji odtwarzania jakiegoś indywidualnego, jedynego bukietu, lecz po prostu jest bukietem. Natomiast posiada odtworzony przez artystę jakiś wygląd, obojętne, czy na podstawie konkretnego bukietu, czy na podstawie wyobrażenia, wizji takiego bukietu.

Sprawa warstw w takim obrazie przedstawia mi się w sposób następujący:

skoro czysty obraz wciąż jeszcze coś przedstawia, to musi mieć jakiś temat, wprawdzie nie literacki, ale jednak temat. Np. kosz śliwek na stole lub bukiet kwiatów, choćby odtworzone w sposób nieścisły, także są tematem i to takim, który jak obrazy z tematem literackim posiada swoją pre- i posthistorię. Ktoś musiał te kwiaty na stole postawić, a z czasem coś się z nimi stanie; na pewno zaś zwiędną. Natomiast „przedmioty przedstawione" występują tutaj nieraz w postaci niewyraźnej, na skutek czego warstwa przedmiotów ustępuje na plan dalszy w stosunku do warstwy wyglądów, co uwypukli się przez porównanie takiego obrazu z innymi. W mitologicznych obrazach Rubensa np. ciała nimf są tak konkretne, że wydają się „jak żywe", wobec czego przedmioty (nimfy) widzimy „wszechstronnie" jako przestrzenne, pełne ciała o złotawym naskórku. W wielu „martwych naturach" Braque'a albo w obrazach Matisse'a, malowanych płasko i dekoracyjnie, dostrzegamy raczej „czyste" wyglądy, które w niklejszym stopniu konstytuują „prawdziwe" przedmioty, w tym przypadku bardziej obojętne, niż w pierwszym. Takie obrazy zdają się uprawniać do przekształcenia ich budowy warstwowej. Jeśli bowiem są utworami warstwowymi, to jednak zachowują i temat i warstwę wyglądów; natomiast trudniej dostrzec w nich warstwę przedmiotów.

Domyślam się — co prawda nie wiem, czy słusznie — że autor, mówiąc o czystym obrazie, iż nie spełnia funkcji odtwarzania, a równocześnie posiada warstwę odtworzonego wyglądu, musiał mieć na myśli odtwarzanie nie przedmiotu realnego, lecz wyobrażonego; ale ponieważ i ten przedmiot wyobrażony funduje się, że użyję terminu Ingardena, na przedmiocie realnym, byłbym skłonny widzieć w takim obrazie twór dwuwarstwowy, jak wyżej (tj. z warstwą wyglądu i tematem), albo trójwarstwowy analogicznie do wszystkich typów obrazowych z wyjątkiem obrazu abstrakcyjnego, który wydaje mi się — tak jak autorowi — jednowarstwowy.

A może byłoby lepiej uznać we wszystkich tamtych grupach obrazowych w ogóle twory dwuwarstwowe, złożone z warstwy wyglądów i przedstawionych przedmiotów, bo „temat literacki" wydaje się funkcją układu tych przedmiotów, a znowu odpowiadające im przedmioty i sytuacje realne zgodnie ze spostrzeżeniem autora są transcendentne w stosunku do dzieła i właściwie do niego nie należą. Gdybyśmy nadto doszli do przekonania (przy czym się nie upieram), że najbardziej, a może jedynie istotne są w obrazie wyglądy przedmiotów, albo że wyglądy nakrywają się szczelnie z przedmiotami, to musielibyśmy uznać obraz (każdy obraz) za twór wbrew pozorom jednowarstwowy. Sprawę tę można by ująć jeszcze inaczej, a mianowicie, że przedmioty prezentują się w obrazie wyłącznie poprzez swoje naoczne wyglądy i że w związku z tym nie da się oderwać przedmiotu od jego wyglądu, czego autor istotnie nie robi. Wobec tego jednak można by te dwie warstwy obrazu ściągnąć do jednej; — chociaż nie jest to konieczne i może jednak mniej uzasadnione od koncepcji warstwowej budowy obrazu.

W związku z kwestią czystego obrazu i cechującą go „konsekwencją przedmiotową" pisze autor o doborze własności, przyporządkowanych typom przed-

miotów, że prawa zależności między typami a własnościami są na ogół aprioryczne natury. — Chodzi tu więc nie o kantowski, empiryczny aprioryzm, lecz o husserlowską koncepcję aprioryzmu, podług której rozpoznajemy od razu typ przedmiotowy, jego naczelne piętno jakościowe jako wyraz przyporządkowanych mu jakości. Bynamniej zaś nie musimy ustalać typu w drodze empirycznego poznawania poszczególnych jakości i ich zbadania.

Od razu np. uświadamiamy sobie typ drzewa szpilkowego, czy typ zwierzęcia, nie zastanawiając się zrazu nad układem szpilek, czy nad wyglądem poszczególnych członów, bo własności tych typów są właśnie apriorycznej natury. Aprioryzm ten sprawia, że praktykowana przez artystów deformacja, tj. zmiana elementów przedmiotu posiada pewne granice, przekroczenie których grozi zniweczeniem przedmiotu, co zachodzi często np. w kubizmie i kierunkach pokubistycznych. Można np. zmieniać pewne cechy portretowanego człowieka lub zwierzęcia, ale w końcu natrafia się na jakąś granicę, poza którą człowiek przestaje być sobą, a zwierzę lwem lub panterą. Wchodzi bowiem wówczas w grę rozsadzenie apriorycznych własności.

Sprawa tego aprioryzmu komplikuje się w obrazach z przedstawieniem np. istot fantastycznych, nie istniejących w rzeczywistości, jak centaury, fauny itp., ale i w tym przypadku chodzi o aprioryczne własności, związane z członami takich figur, z tułowiem konia i głową człowieka. W jaki zaś sposób dochodzi u artysty do ukonstytuowania się nowego typu, nie spotykanego w gotowej postaci poza sferą obrazu, stanowi już zagadnienie z zakresu psychologii twórczości. W każdym razie przypuścić wolno, że postacie takie, pojawiające się naprzód w wizji artysty, już w momencie wyłaniania się z podświadomości niosą ze sobą aprioryczne jakości.

W związku z tymi faktami, mówiąc o czystym obrazie i sprawie deformacji wspomina autor jeszcze, że wartości przedstawionych w nim przedmiotów realnych mogą być często zmieniane bez zburzenia ich jedności, na dowód czego cytuje między innymi wzorowaną na Cybeli alegoryczną postać płodności Rubensa. Oczywiście ma rację, ale w związku z obrazem Rubensa można jeszcze dodać, że wchodzi tu w grę raczej multiplikacja niż deformacja. Chodzi bowiem o jakby żywą, realistycznie potraktowaną postać z tym tylko, że zamiast dwojga piersi ma ich znacznie więcej (wzorem była rzeźba starożytna).

W „czystym obrazie" występują często deformacje bardziej istotne, tyczące się proporcyj, karnacyj i wielu innych elementów przedmiotu, np. postaci ludzkiej. Wystarczy wymienić dla przykładu śrubowate, płomieniście skręcone, zielonkawe postacie El Greca, — zgeometryzowane figury portalowe katedry w Chartres, podobne do kanelowanych kolumn, — uproszczone i strukturalne postacie Cézanne'a („Gracze"), różne kanony gotyckie itd., których istotą są specyficzne uproszczenia i poddanie się rytmicznej grze albo kierunków wertykalnych (w Chartres), albo elastycznych i ruchliwych łuków, jak w niektórych aktach Cézanne'a, przynależnych do sfery „jakości estetycznie walentnych".

Takie przemiany realnych przedmiotów są w silniejszym stopniu równoznaczne z pojęciem deformacji niż dokonane przez artystę skupienia elementów, przynależnych do różnych przedmiotów, z tym, że same elementy obrazowe są dość dokładnie wzorowane na ich rzeczywistych odpowiednikach, jak się to zdarza w obrazach Böcklina lub Malczewskiego, czy w przytoczonym obrazie Rubensa, w którym każda z przedstawionych, pomnożonych partyj ciała odznacza się znacznym podobieństwem do rzeczywistych. Natomiast jest rzeczą zrozumiałą, iż również takie głębsze deformacje, o jakich była powyżej mowa, nie stoją (że nawiążę do spostrzeżeń R. Ingardena) w niezgodzie z istotą obrazu, jeśli posiadają jedność harmoniczną. Nie posiadałyby zaś zapewne wartości artystycznej, gdyby nie dopełniły warunku jedności jakościowej, tj., gdyby np. głowy figur portalowych w Chartres były potraktowane realistycznie i portretowo, a ciała w sposób schematycznie uproszczony, upodobniający je do tworu architektury.

Pewne zastrzeżenia budzi wyróżnienie w warstwach obrazowych estetycznie obojętnych składników konstrukcyjnych, stanowiących człony w anatomicznej budowie dzieła, bo przyzwyczailiśmy się do tego, żeby wszystko, co zawiera obraz, uważać za ważne. Dlatego warto było sprawę tę omówić na jakimś konkretnym przykładzie. Należy natomiast przyznać autorowi całkowitą rację, kiedy dodaje, że jednak i składniki konstrukcyjne mogą posiadać niekiedy pewne znaczenie estetyczne; sprawa przedstawia się w tym przypadku podobnie, jak np. u żywego człowieka. Jego nogi czy ręce mają znaczenie raz jako człony anatomiczne, jako narządy służące do chodzenia i chwytania, drugi raz jako kształty o swoistej wymowie estetycznej.

Mój pogląd na to zagadnienie różniłby się tym tylko, że podług mnie owe składniki konstrukcyjne w obrazie posiadają znaczenie estetyczne nie tylko niekiedy, ale raczej często. Jakaś czarna krecha na ubiorze przedstawionej postaci pełni funkcję konstrukcyjną, wyrażając fałdę, czy przedział między palcami dłoni, ale równocześnie pełni ona funkcję estetyczną obok planu i krech sąsiednich, pozostając do nich, jak do całości obrazu, w pewnym stosunku jakościowym. Sądzę, że w „dobrym" obrazie składniki konstrukcyjne prawie zawsze nakrywają się w pewien sposób z estetycznymi.

Trudno też przystać na to, że może być mowa o portrecie wówczas, kiedy odtwarzanie stanowi g ł ó w n ą funkcję przedmiotów przedstawionych w obrazie. Można by się zgodzić tutaj na użycie wyrazów „konieczną funkcję", lecz nie główną. Jestem bowiem zdania, iż główną funkcją każdego dzieła malarskiego, a więc także portretu, jest organizowanie jakości estetycznie walentnych, które są nieodzownym warunkiem powstania dzieła. Chyba, że chodzi tu raczej o „portret", niż o dzieło sztuki*). Wiadomo bowiem, że istnieją bardzo podobne portrety, które nie mogą rościć sobie pretensji do tytułu dzieła sztuki co prawda, nie przestają jednak być obrazami. Nie zmieniłby sytuacji fakt, gdyby nawet odtworzenie, sportretowanie było główną intencją artysty, gdyby

*) Muszę tu zastosować poprawkę w obronie autora. Jak się bowiem okazało, chodzi mu nie tyle o dzieło sztuki, ile w ogóle o obraz.

dążeniem Leonarda było przede wszystkim uchwycenie podobieństwa Mony Lizy — bo u rasowego artysty, niezależnie nawet od zamiaru, działa jakby automatycznie jego instynkt artystyczny, który dba w pierwszym rzędzie o „jakości estetycznie walentne".

Tak samo mam wątpliwości, czy w portrecie chodzi nie tyle o podobieństwo czysto fizycznych własności, np. twarzy, ile o podobieństwo „duchowe", jak sądzi autor. Tym się tłumaczy jego wniosek, że portret o dużym podobieństwie fizycznym może być zły jako „portret", skoro nie uwidocznił jakiegoś swoistego, niepowtarzalnego rysu duchowego modela. Sprawa ta, zretuszowana zresztą przez autora zastrzeżeniem „może być zły j a k o portret", wydaje mi się o tyle obojętna, że istotniejszą sprawą dla kultury estetycznej jest dzieło sztuki niż jakiś czysty portret. A dla dzieła portretowego rozstrzygające są „jakości estetycznie walentne", które na pewno łączą się w pewien sposób z momentem podobieństwa fizycznego albo psychicznego. Fizyczne podobieństwo wydaje mi się przy tym ważne, bo raczej dzięki niemu konstytuują się indywidualne własności psychiczne modela, zresztą zawsze mniej uchwytne od własności fizycznych. Istnieje przy tym dużo znakomitych dzieł portretowych, np. Halsa, w których własności fizyczne zdają się górować nad duchowymi.

W rozdziale o momentach dekoratywnych w warstwie przedmiotów przedstawionych stwierdza autor (str. 34), że „nie jest — prawdą, jakoby wszystkie przedmioty naocznie dane — bez względu na to, czy w spostrzeżeniu, czy też tylko w „obrazie" — były obojętne co do wartości estetycznej". Co do mnie, byłbym skłonny pojmować estetyczną ważność przedmiotów w ten sposób, że różne przedmioty mogą postulować czy warunkować w pewien sposób nadawanie ich „wyglądom obrazowym" różnych jakości estetycznie walentnych, to znaczy, mówiąc po prostu, że inaczej maluje się np. starca a inaczej urodziwą niewiastę, inaczej wodę a inaczej ziemię itd. Tymczasem autor spostrzega, zresztą, jak dotąd słusznie, że wśród naocznie danych przedmiotów jedne są np. „brzydkie, a inne ładne i piękne, jedne szpetne — a inne pełne wdzięku" itd., albo, że „istnieją m. in. estetycznie walentne momenty samych struktur przedmiotowych, jak np. zawiłość lub przejrzystość, — lekkość lub ciężkość, dynamiczność" itp., że zatem nie są one obojętne co do wartości estetycznej.

Cóż stąd wynika? Wydaje mi się, iż należało położyć raczej nacisk na tym, że ładność lub brzydkość przedmiotów realnych, a także przedstawionych, nie decydują o tym, czy sam obraz jest ładny lub brzydki. Obraz z przedstawieniem brzydala może być pięknym obrazem (obrazy Halsa, Ghirlandaja, Velasqueza, Goyi) i odwrotnie, obraz przedstawiający piękną kobietę może być obrazem brzydkim, inaczej złym, jak o tym informują malowidła francuskich i polskich „pompierów". Ważne zaś byłoby wyjaśnić, dlaczego tak się dzieje? Niewątpliwie dlatego, że o ładności lub brzydkości obrazu rozstrzygają nie przedmioty w nim przedstawione, tylko konstytuowane w wyglądach jakości

estetycznie walentne, jak kompozycja, ekspresja rysunku, zestrój barwny, gatunek materii malarskiej, rytm świateł i cieni itd.

Trudno się też zgodzić na to, że „popełnilibyśmy błąd, gdybyśmy postulat wewnętrznego zgrania się poszczególnych części całości „stylowej" brali bardzo rygorystycznie". Bo, jak dowodzi autor, nie ma np. groteskowości, występującej w dziele sztuki, bez pewnej dysharmonii, pewnej — różnorodności wśród własności — przedmiotu". Ale równocześnie dodaje, że właśnie w grotesce możliwość stylizacji jest duża, gdyż obok owej dysharmonii występuje jedność harmoniczna, na innych momentach oparta. Sprawa ta, naszym zdaniem, przedstawia się dość prosto. Nie jest bowiem rzeczą plastycznie istotną, że w jakiejś grotesce kojarzy malarz np. głupią minę postaci z jej uroczystym strojem, tylko to, że wszystkie partie obrazu traktuje artysta z punktu widzenia np. faktury malarskiej lub pod względem rysunkowego konturu podobnie, a więc jednolicie, co staje się podstawą stylu (np. Daumier).

Zestawiając dzieło malarskie z utworem literackim przychodzi autor do przekonania, że przedmioty przedstawione w obrazie posiadają więcej miejsc niedookreślonych, niż w utworze literackim. Zapewne tak, jeśli ma się na myśli jakości pozamalarskie, pozawzrokowe, jak w związku z osobami ich życie psychiczne, ich partie tylne lub zakryte ubiorem, słowem to wszystko, czego nie widać, ale w swej warstwie istotnej, wyglądowej przedmioty te mogą być określone dokładniej niż w dziele literackim. A trudno przecież bazować „niedookreślenia" przedmiotu wzrokowego na tym, co jest dlań dość obojętne. Ważniejsze byłyby tu niedookreślenia w warstwie wyglądu, wobec czego należałoby zanalizować takie obrazy, zwłaszcza współczesne, które zachowują się nonszalancko w stosunku do przedmiotów. Trafiają się np. martwe natury, w których nie wiadomo, czy chodzi o pudło, czy o kawałek draperii, czy tylko — o plamę barwną, która nic nie wyraża, sąsiadując jednak z jakimś przedmiotem „czytelnym" jeszcze, choć niewyraźnym. Nadmiar miejsc nieokreślonych w ich wyglądach utrudnia wówczas zidentyfikowanie przedmiotów i zaprzątając widza niepotrzebnie „rebusem" osłabia przeżycie estetyczne. Chociaż autor o tym w ten sposób nie pisze, zdaje sobie z tego sprawę, co wynika z jego stwierdzenia, iż miejsca niedookreślone występują i w innych warstwach „obrazu" (poza warstwą przedmiotów).

W rozdziale poświęconym sprawie konkretyzacji dzieła przypuszcza autor, że konkretyzacja polega w znacznej mierze na uzupełnieniu przez widza miejsc niedookreślonych, na usuwaniu luk i modyfikacji całości z tym, że chodzi tu o niedookreślenia także przedstawionych przedmiotów, stanów psychicznych itp. Prawdopodobnie ma autor rację, przy czym należy dodać, że zadaniem jego nie jest postulowanie, lecz analiza faktów.

Skorzystam jednak z okazji, żeby dodać kilka słów w sprawie tzw. właściwej konkretyzacji. Otóż wydaje mi się, że konkretyzacja, polegająca na uzupełnianiu przez widza miejsc nieokreślonych, może grozić niezrozumieniem obrazu, że może być nieadekwatna. Bo konkretyzować należy moim zdaniem to, co jest namalowane i wyrażone przy pomocy plam barwnych lub innych środków.

Przede wszystkim trzeba „zobaczyć" w dorównany sposób wyglądy przedmiotów i ich jakości estetycznie walentne, bo tylko wówczas pozna się to, co jest „obrazem"; ewentualne pominięcie zaś w konkretyzacji tylnej strony przedmiotów, zapachów, ciekłości wody itd. będzie mniejszym nieszczęściem, zresztą niegroźnym, bo większość widzów i tak dostrzega tylko przedmioty, nie percypując wartości estetycznych warstwy wyglądowej, na skutek czego tak często dochodzi do konkretyzacyj fałszywych.

Nie całkiem jasny wydaje mi się przedział między wartościami artystycznymi w samym obrazie i wartościami estetycznymi w konkretyzacji, zwłaszcza zaś stosunek wartości artystycznych — do jakości estetycznie walentnych. Podobnie niezupełnie przekonywuje względność wartości artystycznych a bezwzględność wartości estetycznych, zawartych w konkretyzacji. Relatywność wartości artystycznej uzasadnia autor tym, że jest ona środkiem do celu, tj. środkiem prowadzącym do pojawienia się wartości estetycznej w konkretyzacji, czyli w przedmiocie estetycznym. Jak z tego wynika, wartość artystyczna w obrazie jest zatem względna w stosunku do przedmiotu estetycznego, do konkretyzacji, która dopiero tę wartość, zawartą w realnym obrazie, określa. Natomiast wartość tzw. (dla odróżnienia) estetyczna, ustalona w konkretyzacji jest bezwzględna, bo wyznaczona przez podbudowujące ją jakości estetycznie walentne, od których jest wyłącznie zależna. Ponieważ zaś jakości te posiadają charakter trwały i bezwzględny, zatem i wartość estetyczna zyskuje to znamię bezwzględności.

Rozumowaniu autora nic wprawdzie zarzucić nie można, ale można mu przeciwstawić rozumowanie odwrotne: ponieważ wartości artystyczne tkwią w realnym, niezmiennym (w zasadzie) obrazie, są przeto bezwzględne; ponieważ zaś wartości estetyczne iszczą się dopiero w konkretyzacji, są właśnie względne, fluktuując wraz z konkretyzacjami, różnymi u różnych perceptorów. Zdaje mi się więc, że w tym przypadku wystarczy po prostu poprzestać na stwierdzeniu, że między wartościami artystycznymi w samym obrazie a wartościami estetycznymi w konkretyzacji istnieją relacje.

Jeśli chodzi o przyczynę pewnej różnicy poglądów, zarysowującej się między autorem a recenzentem, to, jak mi się zdaje, przyczyna tego tkwi zapewne w fakcie przeceniania przez autora warstwy przedmiotów przedstawionych kosztem warstwy wyglądów, których jakości wydają się istotne dla wartości estetycznej dzieła. Czasami czytelnik natrafia na pewne trudności w ustawicznym rozróżnianiu tych warstw, w praktyce stanowiących jedność, skąd wynikają dlań pewne nieporozumienia i niejasności. W końcu przychodzi się do przekonania, że autor ma na myśli nie tyle, lub nie tylko obraz, będący dziełem sztuki, — ile w ogóle obraz, niezależnie od jego wartości estetycznej.

Z kolei należałoby zbadać studium Ingardena z punktu widzenia dotychczasowych prac z zakresu teorii sztuki i w ten sposób uchwycić jego własne i nowe wyniki. Podobne rozpatrzenie jego pracy zmusiłoby nas niemal do napisania drugiej książki. Wspomni się więc tylko ogólnie o specyficznych cechach omawianego studium. Uderza w nim koncepcja wielowarstwowej budowy

obrazu, wzorowana na koncepcji autora dotyczącej struktury dzieła literackiego. Uderza też konsekwentne unikanie powszechnych w dotychczasowych pracach teoretycznych i w krytyce artystycznej terminów forma i treść, zdawałoby się tak istotnych dla plastyki (zwłaszcza forma). Następnie zwraca też uwagę zupełnie inne niż dotychczas rozumienie zagadnienia konstrukcji, „składników konstrukcyjnych", pojętych jako estetycznie obojętne, kiedy dawniej właśnie w konstrukcji dzieła upatrywano podłoże jakości estetycznych. Wchodzą więc w grę tylko identyczne wyrazy o treściach zupełnie odmiennych.

Jeśli chodzi o stosunek nowych terminów Ingardena do obiegowych, to zaznaczyć warto, że pod formą rozumie się na ogół nie tylko formę przestrzenną (podług Focillona np. forma jest układem materii w przestrzeni), lecz prawie wszystko to, co odróżnia obraz od świata rzeczywistości, od ewentualnych modeli obrazu. Przedmioty i ich wyglądy należą także do świata realnego, wobec czego nie stanowią formy obrazowej. Termin ten w odniesieniu do malarstwa pokrywa się raczej z terminem Ingardena „jakości estetycznie walentnych", przypisanych warstwie wyglądów, ale niezupełnie ściśle. Trzeba tu bowiem użyć jeszcze wyrazu „konstrukcja" lub „struktura", ale w zupełnie innym znaczeniu niż autor, mianowicie w tym, że forma jest swoistym odpowiednikiem struktury powstałej z wzajemnego powiązania jakości estetycznych. Obiegowe pojęcie „treści" odpowiadałoby znowu „tematowi literackiemu" (lub innemu, bo i „martwa natura" posiada swój temat) w ujęciu autora. „Konkretyzacja" wreszcie byłaby „widzeniem" obrazu.

Wyrazu „jakości estetyczne" użyłem świadomie, ponieważ terminy Ingardena wydają mi się „niewygodne" w użyciu. Ponieważ zaś wyrazy są umownymi znakami, można by skomplikowane terminy autora zastąpić prostszymi po wyjaśnieniu ich znaczeń. Zdaję sobie, jak sądzę, sprawę z sensu tych terminów. „Jakości estetycznie walentne", a nie po prostu „jakości estetyczne" dlatego, że jakości te jeszcze nie są estetyczne same w sobie, choć warunkują estetyczną wartość. Ale można by je nazwać prościej jakościami „ważnymi estetycznie", albo jeszcze uprościć ten termin w myśl propozycji uprzedniej.

Tak samo niepokoi neologizm „jakości wartościowowe". Dlatego zaś wartościowowe, a nie wartościowe lub wartościujące, ponieważ naprzód nie one „jako takie" są wartościowe, lecz określają wartości dzieła, następnie nie wartościujące, gdyż nie one wartościują, lecz perceptor. Niemniej można by przekształcić ten termin zgodnie z duchem języka i z odpowiednim zastrzeżeniem zgodzić się na „jakości wartościujące".

Pomimo godnej podziwu skrupulatności autora w rozbiorze obrazu i uchwyceniu jego cech specyficznych, przychodzi jeszcze na myśl, że jego ujęcie estetycznej percepcji dzieła niezupełnie odpowiada doświadczeniu praktycznemu. Ingarden pojmuje tę estetyczną percepcję bardzo szeroko, wobec czego jest w niej miejsce i na doznania płynące od przedmiotów, na przeżycia metafizyczne, na dramat związany z wybraną sytuacją życiową, na podziw dla „pięknych" przedmiotów, na wyraz psychiczny przedstawionych osób, na od-

czuwanie wszystkich uroków świata itd., itd., a więc na przeżywanie spraw występujących n i e t y l k o w o b r a z i e, lecz także w rzeczywistym świecie.

Mnie się zaś wydaje, że podstawą specyficznego przeżycia „estetycznego", tj. zgodnego z odrębną postacią obrazu, są chyba wartości czy jakości piętnujące go jako rzeczywistość odrębną i nową w stosunku do świata, a więc jakości typu strukturalnego, dzięki którym powstaje obraz jako zjawisko inne od innych. Dlatego sądzę, że tylko ten konkretyzuje obraz trafnie, kto potrafi przeżyć i uświadomić sobie celową i piękną „formalną strukturę" dzieła. Nie mam jednak na myśli, żeby eliminować z przeżycia „pozamalarskie" doznania, co zresztą i tak nie jest możliwe, — żeby otworzyć oczy tylko na grę błękitu z sąsiednią czy dalszą plamą barwną w obrazie, a zamknąć je na błękit nieba, którego tamta plama jest odpowiednikiem, żeby nie słyszeć szumu lecącego ptaka, nie czuć chłodu krętego strumienia, — lub odwrócić się plecami do dramatu rozgrywającego się w „Egzekucji" Goyi. Wszystkie tego rodzaju doznania wzbogacają w pewien sposób przeżycie estetyczne i uaktywniają wyobraźnię. Chociaż same prawdopodobnie nie są „przeżyciem estetycznym", tworzą na nim rodzaj specyficznej nadbudowy i z tym przeżyciem się wiążą, włączając je jak gdyby w tętniący nurt życia. Należą one bowiem do sfery normalnych wzruszeń ludzkich, których pojawienie się bywa nie tylko zasługą obrazu. Źródło tych wzruszeń tkwi w samym żywiole życia, po czym w obrazie następuje jakby ich powtórne wskrzeszenie dzięki odtworzonym, naocznym wyglądom żywych ludzi i realnych lub wydających się realnymi sytuacyj. Poznanie ich jednak nie jest, jak wspomniano, jednoznaczne z wzruszeniem „estetycznym", które bym jeszcze w tym przypadku uzupełnił pojęciem „przeżycia plastycznego".

Poprawka ta pochodzi stąd, że doświadczenie różnorodnych wzruszeń w zwykłym przebiegu życiowym może mieć także estetyczny charakter, jeśli w dramacie żywych ludzi dojrzymy błysk swoistego piękna, — ale przeżycie to, chociaż „estetyczne", nie będzie „plastyczne" w przyjętym tu znaczeniu słowa. Także reakcja estetyczna na widok spotkanej w życiu jakiejś pięknej kobiety lub pięknego krzewu, osypanego kwiatami, nie będzie identyczna ze specyficznym i adekwatnym wzruszeniem wywołanym przez obraz, bo w obrazie ujrzymy to, czego brak i kobiecie i krzewom, a mianowicie piękno wynikające z swoistych elementów jakościowych i ich struktury, takich, jak celowy układ przedmiotów, zestrój plam barwnych i linij, świateł i cieni, jak piękna, materialna powierzchnia obrazu, zbrużdżona bogato lub gładka na podobieństwo szlachetnej emalii, ślady delikatnych i subtelnych lub brawurowych uderzeń pędzla, co w sumie składa się na *fundamentum divisionis* estetycznego doznania obrazu. Stopień tych jakości, istniejących w koniecznej symbiozie z przedmiotami i sprawami im właściwymi, może być tak wysoki, że ich trafna percepcja prowadzi do najgłębszych wzruszeń.

Nie sądzę jednakże, żeby, jakbym ją nazwał, „życiowa" warstwa obrazu miała małe znaczenie w percepcji estetycznej, bo zachodzi tutaj podobne zjawisko jak w chemii. Istnieją bowiem pewne pierwiastki, które występują tylko

w związkach z innymi. Podobnie jest w malarstwie sztalugowym, nieornamentalnym. Owe porządkujące, abstrakcyjne, idealistyczne w swej naturze jakości „formalne", stanowiące wyłączny produkt artysty, dochodzą wyraźniej do głosu właśnie w swojej symbiozie z przedmiotami, właśnie wówczas, kiedy obrazowe wyglądy tych przedmiotów w swoisty sposób organizują. Łatwiej uchwycimy np. zasadę kompozycyjną i piękno zestroju barwnego w „Madonnie ze szczygłem" Rafaela, niż w obrazie „konstruktywistycznym", którego linie i geometryczne kształty nic nie wyobrażają w znaczeniu przedmiotowym. Przyznaję zresztą, że może być i przeciwnie, ale, co ważniejsza, w obrazie Rafaela owe czynniki jakościowe wydadzą się bardziej ważkie i bardziej wymierne niż w obrazie, jak gdyby tylko do nich ograniczonym, który w porównaniu z tamtym możemy odczuć jako „pusty".

Odczucia „metafizyczne" potęgują bowiem wzruszenie doznane w obcowaniu z dziełem. Warto tutaj jeszcze dodać, że nasze czysto „ludzkie" reakcje na obraz w tym rozumieniu, że podobnych doznajemy także poza sferą sztuki, w obrazie przybierają jednak nieco inny odcień niż w życiu. Dzięki temu że dramat pewnych ludzi czy pewnej sytuacji, przedstawionej w obrazie, nie dotyczy nas bezpośrednio, że nie wypełnia się „naprawdę", w znaczeniu realnym, nasz wstrząs psychiczny, jakim odpowiadamy na dzieło, posiada jednak nieco inną barwę niż w praktycznej sytuacji życiowej. Wchodzi tu w grę między innymi moment „bezinteresowności" (wysuniętej przez Kanta), bo przecież taka czy inna sytuacja, przedstawiona w obrazie, nie narusza w niczym naszego życiowego interesu. Inaczej mimo wszystko reagujemy np. na egzekucję, w której bierzemy choćby bierny udział, a inaczej na „Egzekucję" Goyi.

Wchodzi tu wreszcie w grę bardzo zasadnicze, choć niełatwe do wyjaśnienia filozoficznego zjawisko. Mianowicie owe tylekroć akcentowane „jakości estetycznie walentne", tradycyjnie „jakości formalne", lub jak chce Wölflin „dekoratywne" (nie tylko w popularnym znaczeniu malowidła płaskiego) zdają się ograniczać do tzw. powierzchni dzieła. Mam tu na myśli np. kategorie wölflinowskie, jak: jedność i wielość, kompozycję zamkniętą lub otwartą, malarskość i linijność, jasność i niejasność (można je oczywiście mnożyć), których rozpoznanie w obrazie należy do spraw raczej łatwych.

Tego typu jakości nie odsłaniają najgłębszych złoży dzieła, uchwytnych tylko w nieznacznym stopniu, np. w kategoriach języka, wymagających subtelnych sformułowań literackich, przenośni itd., z tym, że zabiegi te mogą nas zaledwie zbliżyć do rdzenia obrazu, ale w żadnej mierze nie mogą go całkowicie wyjaśnić. Nie trudno zdać sobie sprawę z faktu, że jeśli próbujemy np. rozważać obraz z „Synem marnotrawnym" Rembrandta, „Zesłanie Ducha św." El Greca lub „Opłakiwanie" Giotta, to wyjaśnianie jego struktury formalnej jeszcze niczego nie wyjaśni; bo strukturę podobną mogą mieć jeszcze inne obrazy. Dokładniej: jeśli w związku z wymienionym obrazem Rembrandta stwierdzimy, że posiada asymetryczną kompozycję, że układ jej jest przejrzysty, że obraz ten należy do typu „malarskiego", że jest prawie monochromiczny z tym, iż użyte w nim bursztynowe brązy posiadają wielką szlachetność, to określenia

takie jeszcze nie zbliżą do nas osobowości Rembrandta i jej przedłużenia w obrazie, ani nie wytłumaczą ekspresji dzieła, ani tego, co w nim jest niepowtarzalne, głębokie i „metafizyczne". Stąd nasza pewność, że nie można lekceważyć, jak to często robią współcześni artyści, szeregu doznań tzw. pozaestetycznej natury. Chodzi tu bowiem o przeżycia złożone, chodzi o to, co w człowieku i dziele posiada wartość najwyższą i niewymierną, wartość wyższą od czysto „estetycznych", w wielu zaś przypadkach zaledwie „kosmetycznych" jakości. — „Estetyczne" zazębia się już tutaj z tym, co „etyczne" *), z tym co „ludzkie". Pozwala nam to zrozumieć, że starożytni Grecy byli zapewne na dobrej drodze, kiedy pod wyrazem τὸ κἀλλος rozumieli równocześnie i dobro. Innego wyrazu na określenie piękna nie znali.

Na zakończenie wypadnie jeszcze raz wrócić do kwestii oceny studium prof. R. Ingardena. Nie chciałbym bowiem, ażeby mój w części krytyczny stosunek do tej pracy prowadził do nieporozumienia pomiędzy mną a czytelnikiem. Pamiętać bowiem należy, że w artykule „krytycznym" z natury rzeczy akcentuje się mocniej sprawy sporne niż takie, które nie budzą wątpliwości. Pragnę więc stwierdzić wyraźnie, że teoriopoznawczą pracę Ingardena uważam za wartościową, subtelną i oryginalną, przemyślaną wszechstronnie i wykonaną rzetelnie. Może niektóre jej tezy zostaną uzupełnione, inne może ulegną pewnym zmianom, ale własna, oryginalna koncepcja autora, podług której obraz jest tworem warstwowym, stanie się zapewne trwałą zdobyczą wiedzy o sztukach pięknych.

*) Zastrzegam się przed interpretacją tego wyrazu jako przyporządkowanej dziełu „tendencji" moralizatorskiej.

SPRAWY I TROSKI

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

Redakcja „Twórczości" rozpisała wśród pisarzy, krytyków i publicystów ankietę o treści następującej:

Jednym z najważniejszych zagadnień w dzisiejszym życiu kulturalnym Polski jest problem stosunku do literatury dwudziestolecia. Sądy na ten temat wahają się od ostrego potępienia po całkowitą aprobatę dorobku literackiego lat międzywojennych. Sądy te uległy ponadto charakterystycznej zmianie: o ile w pierwszych miesiącach niepodległości stosunek do dwudziestolecia był bardziej krytyczny, o tyle dzisiaj poczyna górować stosunek bardziej pozytywny do dorobku lat 1918—1939.

Pragnąc przeprowadzić szeroką dyskusję na ten temat i pragnąc u progu obecnej niepodległości poddać piśmiennictwo dwudziestolecia ocenie, która by dla najmłodszego pokolenia mogła stworzyć podstawę orientacyjną w jego stosunku do dorobku literackiego Polski międzywojennej, redakcja „Twórczości" zaprasza Sz. Pana do wzięcia udziału w ankiecie:

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

Wypowiedź nie musi obejmować oceny całego dorobku literackiego dwudziestolecia, ale może być ograniczona do jednego z jej działów, lub do wybranego przez autora problemu.

Rozpoczynamy druk otrzymanych odpowiedzi.

MARIA DĄBROWSKA

Zanim odpowiem na pytanie, „jak oceniam literaturę dwudziestu lat naszej międzywojennej niepodległości", z którym to pytaniem redaktor „Twórczości" zwrócił się także i do mnie, muszę się zastrzec, że nie jestem specjalistą naukowcem i nie władam środkami potrzebnymi do wartościowania utworów literatury. Mój sąd będzie też tylko sądem czytelnika, pisarza i — *last but not least* — człowieka.

I

Zarzuty, które można postawić literaturze okresu dwudziestolecia, nie leżą bynajmniej w płaszczyźnie, z której się ją dzisiaj zwykle oskarża. I gdy np. czytamy na łamach pism albo słyszymy z mównic publicznych, że literatura polska 20-lecia (a nawet literatura polska w ogóle) nie miała właściwego stosunku do spraw społecznych, służyła warstwom uprzywilejowanym, a chłopa i robotnika przedstawiała jedynie jako figury komiczne lub w ogóle mniej wartościowe, nie jest to zgodne ze znanymi faktami literackimi.

Literatura polska była zawsze aż do znudzenia literaturą społecznie wychowawczą, a z ducha swego aż do krańcowej lewicowości — demokratyczną. Tylko nieliczne wyjątki eksperymentalne albo konserwatywne odbiegają od tej reguły. Pod tym względem literatura 20-lecia nie różniła się wiele od literatury poprzednich czasów sięgając aż do XVI-go wieku. Tragizm sprawy społecznej, pierwiastki życia zbiorowego, ujmowane najczęściej w duchu socjalistycznym, przynajmniej jeśli chodzi o postawę uczuciową, aktualne zagadnienia obywatelskie i ogólno-narodowe przepełniają większość utworów tego czasu. A gdybyśmy mieli mówić o traktowaniu „prostego człowieka" pod kątem komizmu czy mniejszej wartości, to więcej do zarzucenia byłoby pod tym względem czasom obecnym. Czyż większość audycyj „ludowych", a zwłaszcza ludowo-propagandowych dzisiejszego Polskiego Radia nie zakrawa na — mimowolną zapewne, ale przykrą — parodię ludowej gwary, ludowych obrzędów, a nawet ludowego humoru? Nawiasem zaryzykuję twierdzenie, że jeśli w dawnych literaturach przedstawicielami humoru i komizmu są często postacie brane z warstw ludowych, to dlatego, że te właśnie warstwy są rodzicielami humoru i tej odwagi „bycia sobą", która nie boi się komizmu i śmieszności. W warstwach oświeconych zazwyczaj te cechy słabną. Ale wracając do literatury 20-lecia, to jej ludzie prości i ludzie pracy są przeważnie tragiczni albo dramatyczni, a jeśli są ujemni, to sataniczni raczej niż komiczni.

Zakładając że literatura 20-lecia jest mniej więcej znana, ograniczę się tylko do wyliczenia autorów i utworów potwierdzających mój sąd wyżej zaznaczony.

Raczmy więc zapamiętać, że jeśli chodzi o zagadnienia obywatelskie i ogólnonarodowe o znaczeniu najbardziej żywotnym, a także o zagadnienia sięgające w głąb spraw ogólno-europejskich i światowych, to właśnie w okresie 20-lecia powstały: Żeromskiego „Wiatr od morza" oraz „Snobizm i postęp", Berenta

„Nurt", książki Zofii Kossak i Gustawa Morcinka podnoszące w mnóstwie nowel i powieści wagę Śląska we wszystkich znaczeniach, „Polonez" Boguszewskiej i Kornackiego, Kadena-Bandrowskiego „Generał Barcz", Słonimskiego „Dwa końce świata", Wańkowicza „Na tropach Smętka" (Mazury Pruskie), Zofii Kossak „Krzyżowcy", Iwaszkiewicza „Czerwone Tarcze", Struga „Pieniądz", „Miliony" i „Żółty Krzyż", aby wymienić tylko pozycje nastręczające się bez głębszych studiów naszej pamięci.

Jeśli chodzi o sprawy społeczne, to dramat albo przynajmniej obraz różnolity stosunków we wszystkich warstwach i środowiskach odzwierciedlił się w tylu utworach, że bez natężania pamięci można ich mnóstwo wymienić. Nie kiedy indziej, tylko w okresie 20-lecia powstała cała prawie, laicyzująca myśl polską, twórczość Boya-Żeleńskiego i cała prawie społecznie wychowawcza twórczość Janusza Korczaka. Nie kiedy indziej, tylko w ciągu owego czasu powstały: Żeromskiego „Przedwiośnie", Nałkowskiej „Granica" i „Romans Teresy Hennert", Kadena-Bandrowskiego „Czarne skrzydła" i „Mateusz Bigda", cała twórczość Boguszewskiej i Kornackiego, Kruczkowskiego „Kordian i cham", Wittlina „Sól ziemi", Naglerowej „Krauzowie i inne", Gojawiczyńskiej „Ziemia Elżbiety" i „Dziewczęta z Nowolipek", Rusinka „Ziemia miodem i mlekiem płynąca", Rembeka „W polu", Rudnickiego „Żołnierze", Uniłowskiego „Wspólny pokój" i „Dwadzieścia lat życia", Worcella „Zaklęte rewiry", cała prawie twórczość Jana Wiktora, która spopularyzowała literaturę na wsi, Władysława Kowalskiego „W Grzmiącej", Jasieńskiego „Słowo o Jakubie Szeli", Jalu Kurka „Grypa szaleje w Naprawie" i tak dalej a dalej. No i dość obfita twórczość całej plejady pisarzy, którzy są dzisiaj koryfeuszami literatury oficjalnej i filarami duchowymi nowego ustroju. Czy wszystkie pozycje tego dorobku stanowią trwały i wartościowy wkład w literaturę polską, to inna kwestia. Lecz żaden z wymienionych utworów czy autorów nie był ani aspołecznym, ani „reakcyjnym".

II

Po tych „paru słowach" obrony przechodzę do zarzutów. Otóż zarzuty które można postawić literaturze dwudziestolecia, leżą nie w płaszczyźnie jej aspektów społecznych, lecz w dziedzinie jej wartości artystycznych. Co — oczywiście i niestety — decyduje i o jej społecznym znaczeniu. Nie będę wymieniała nazwisk, bo — jako również pisarce — jest mi nieporęcznie występować w roli „korepetytora". Zatem tylko uwagi ogólne.

Literatura 20-lecia kształtowała się pod wpływem rosnącej wagi spraw społecznych i pod wpływem najnowszych odkryć psychoanalizy. Ten pierwszy wpływ spotęgował w niej — od wieków zresztą naszej literaturze właściwy — przerost raczej niż niedorost zagadnień społecznych. Uderzał przy tym paradoks, że cele społeczne, za słabo uwzględniane i realizowane w życiu, tak dużo miejsca zajmowały w sztuce i literaturze. Gorliwość w służbie tych celów pozaartystycznych była jedną z przyczyn pośledniości naszej literatury. Wielkie

utwory sztuki pisarskiej mogą się urodzić tylko z wielkiej intensywności udanego w jakimkolwiek sensie życia zbiorowego, a więc są jeszcze kwestią przyszłości.

Drugi wpływ — wpływ najnowszych zdobyczy psychologii, a nawet w ogóle zdobyczy nauki, bardzo zaszkodził naszej literaturze 20-lecia. Zaczęto fachowo poznawać wszystkie dziedziny i mechanizmy życia, zapominając o najważniejszym poznaniu — artystycznym. Pisarze na ogół nie umieli gospodarzyć swoim „bagażem" intelektualnym i doświadczalnym. Kultura umysłowa jest dla pisarza konieczna, lecz idzie nie tak o ilość wiadomości, jak o ich ciężar gatunkowy i umiejętność posługiwania się tym, co wiemy. Dbałości zaś, żeby pisać tylko to, co się na pewno wie lub na pewno widzi, było bardzo mało. Stąd mętność zarówno obrazów jak wyrażonych pojęć. Same *des à peu près*. Chęć bycia za wszelką cenę *up to date* pod względem znawstwa psychologii ludzkiej zniszczyła prawie zupełnie to, co jest ostatecznie głównym celem literatury pięknej — umiejętność stwarzania żywych postaci ludzkich. Większość pisarzy 20-lecia nie zdradza prawie żadnej wiedzy o tym, jak się stwarza takie postacie. Żadnej też prawie wiedzy o tym (poza paru mistrzami, jak Nałkowska), kiedy „autentyzm" posiada wartość elementu konstrukcji artystycznej, a kiedy trzeba go odrzucić i zastąpić twórczą fikcją. A to przecie jedna z głównych tajemnic tworzenia. Najautentyczniejszy „kawałek" może nie wnosić nic prócz martwej nudy do realizmu postaci czy sytuacji.

Wielu pisarzy wyobrażało też sobie, że przez opis mnóstwa drobnych szczegółów psychologicznych podnoszą prawdziwość swych postaci. Wielka pomyłka. Znikł żywy człowiek, zostały pracowite preparaty laboratoriów psychologicznych. Na taką „analizę podniesioną do granic sztuki" (słowa Conrada o Prouście) mogą pozwolić sobie tylko pisarze największej miary. A na ogół popada się wtedy w błąd znany już Horacemu i ujęty przez niego w słuszne po dziś dzień słowa (list do Pizonów o sztuce poetyckiej) o brązowniku, co „we włosach i paznokciach naturze jest wierny, lecz na całość go nie stać, bo w układzie mierny". Widzieliśmy w utworach literackich mnóstwo znakomicie opisanych włosów i paznokci, tudzież najrozmatszych organów i ich odruchów — nie widzieliśmy ludzi, którzy z kart książki schodzą pomiędzy nas i stają się nieraz bardziej żywi od mnóstwa rzekomo żyjących.

Oprócz tych dwu wpływów zaważył też fatalnie wpływ „nowych" poszukiwań formalnych, skądinąd uprawnionych. Nie każda literatura musi być komunikatywna dla wszystkich. Zarówno w sferach wysoko oświeconych, jak w sferach rozporządzających tylko ogólnie obowiązującym w demokracji zasobem oświaty powszechnej są „mniejszości" zdolne odczuć utwory sztuki i literatury, na które „większość" i tu i tam nie będzie wrażliwa. Nie może jednak być literatury, która nie jest w ogóle komunikatywna. Wprawdzie sąd o komunikatywności jest zawsze ryzykowny. Sądzę jednak, że można tu wskazać na pewne błędy. Dotyczą one zwłaszcza posługiwania się skrótem i metaforą.

Skrót może być wielką siłą pisarza i świadectwem jego mistrzostwa, lecz może też prowadzić do nieczytelnego nonsensu. Metafora leży u źródeł gawędy

i poezji ludowej. Ludowa metafora jest często bardzo śmiała, lecz zawsze jest komunikatywna. Skojarzenia wynurzające się z naszej podświadomości bywają źródłem najfantastyczniejszych przeskoków myślowych, najdziwniejszych metafor, najosobliwszego splotu obrazów i stanów uczuciowych. Tajemniczy i przebogaty materiał dla tworzywa literackiego, którym jednak trzeba operować z największą ostrożnością, z najwytrawniejszym smakiem i znawstwem — nie wykluczającymi ryzyka. Ale i ryzyko artystyczne musi być hamowane świadomością, że nie wszystko, co zdolne jest przemknąć przez myśl, odczucie i wyobraźnię, możliwe jest do przekazania i godne jest utrwalenia. Choć w błysku sekundy wydawałoby nam się to genialne i olśniewające. Otóż tej — mówiąc modnym technicznym językiem — selektywności precyzyjnego aparatu „nasłuchowego" było bardzo mało. Przeważnie utwór czynił wrażenie odbiornika radiowego, w który włącza się zbyt wiele „stacji" naraz i z którego zbyt często właściwa fala ucieka.

III

To wszystko, powtarzam raz jeszcze, nie dotyczy pisarzy wielkich, gdyby ktoś takich pokusił się znaleźć na przestrzeni omawianego 20-lecia. Bo gdy dzieło tchnie geniuszem i „całość jest udana, cóż znaczy plam małość, które tu ówdzie w dziele posieje niedbałość albo ludzka ułomność..." (Horacy). Jeśli jednak pisze się o literaturze w ogóle, a nie o jakimś określonym utworze czy arcyutworze literackim, idzie chyba zawsze o literaturę przeciętną, o poziom średniej w danym zakresie działalności. Mnie przynajmniej o to idzie. Łaknę dobrej średniej literatury, tej, która stwarza wartościową tradycję literacką i na której podłożu wyrastają geniusze.

Nasza zaś literatura 20-lecia grzeszyła wielkimi ambicjami, nieusprawiedliwionymi dostateczną umiejętnością rzemiosła pisarskiego. Każdy kroił na wielkiego pisarza, na „czołowego reprezentanta", ba, nawet wieszcza chłopskiego, robotniczego czy ogólno-narodowego, a mało kto umiał pisać, jak średni pisarz angielski czy francuski. Wystarczy wziąć stronicę jakiejkolwiek książki 20-lecia, by znaleźć na każdej z nich mrowie potknięć psychologii, kompozycji, obrazowania, precyzowania myśli, ba, nawet składni i gramatyki. Co dziwniejsza, te liczne, aby rzec znowu słowami Horacego, „natchnione miernoty, których nie znoszą ludzie ani bogowie", cieszyły się powodzeniem, jak gdybyśmy nie byli w dostatecznym stopniu ani ludźmi, ani — tym bardziej — bogami. Cieszyły się powodzeniem i dawały swym autorom poczesne miejsce w hierarchii „rang literackich", gdy kilku doskonałych pisarzy średniej miary miało „słabe notowania" na giełdzie oficjalnej krytyki i w „historii literatury najnowszej".

IV

Mam wrażenie, że dziś wchodzi w życie pokolenie literackie, rokujące pod wszystkimi omawianymi tu względami lepsze nadzieje. I nie dlatego, żeby wyskoczyło jak Atena z głowy Zeusa — z łona świeżo nastałej rzeczywistości,

choć ta rzeczywistość po szczęśliwym przebrnięciu Scylli i Charybdy zahamowań ducha i myśli, właściwych czasom przejściowym, wywrze, mam nadzieję, korzystny wpływ na rozkwit literatury.

Ale to pokolenie ma właśnie za sobą okres prób 20-lecia, okres pierwszej od półtora wieku niepodległości, w którym rosło, wychowywało się lub zaczynało pisać, okres, w którym się wiele nauczyło. Czas tej nauki został wykończony przez patetyczne i bezprzykładne doświadczenia czasów nieludzkich. Doświadczenia, co wbrew przerażonym oczekiwaniom nie okazały się bezpłodne. Uczyniły nas bowiem skromniejszymi w ambicjach, a bardziej odpowiedzialnymi, skrupulatnymi i sumiennymi w dobieraniu środków pisarskich. I oto przedwojenni młodzi, jak Andrzejewski czy Rusinek, zabłysnęli nowym wigorem, a „nowi" młodzi — jak Żukrowski, Borowski czy (nie wiem — stary czy młody, ale cudownie świeży) Andrzej Bobkowski zabrzmieli tak czystą nutą wartości literackich, jakby wśród ruiny zamiast spodziewanych sów odezwały się piękne ptaki. Należy to do dziedziny tych polskich paradoksów, z których jeden manifestuje się w zdumieniu ludzi, czy to swoich, czy obcych, co przyjeżdżają do Polski z zagranicy. Po latach zagłady i grabieży spodziewają się zastać tu anemiczne wpół obłąkane widma, a zastają — oszołomieni — społeczeństwo ludzi o piekielnym ładunku życia i energii w porównaniu z ludźmi o tyle przecie mniej wymęczonego zachodu.

JAN DOBRACZYŃSKI

Problem literatury — to przede wszystkim sprawa człowieka, sprawa twórcy. Można wywodzić długo i szeroko, jak zresztą było początkowo moim zamiarem, skąd i dlaczego wytworzył się w Polsce w okresie pomiędzy pierwszą a drugą wojną światową ten niż artystyczny, o który jedni oskarżają reżim sanacyjny, inni brak dostatecznego u nas uspołecznienia kultury. Że nawet taki jak sanacja reżim nie mógł być winowajcą sytuacji — o tym nie ma co dyskutować. Zjawiska kultury dopiero na długiej fali dziejowej dają się złamać przez warunki zewnętrzne. Sztuka — zwłaszcza literatura — potrafi żyć oddechem twórczym nawet dnia przedwczorajszego i wtedy nie zdoła jej zniszczyć żaden ustrój. Jeżeli chodzi o brak uspołecznienia kultury, to jest to niewątpliwie spostrzeżenie dość trafne, ale bynajmniej nie wyjaśniające jeszcze wszystkiego. Jeżeli inteligencja pochodzenia szlacheckiego mogła wytworzyć w ciągu długich lat niewoli wysoki poziom kulturalny, jeżeli mogła błysnąć jeszcze dobą przedwojennego Krakowa, Sienkiewiczem, Żeromskim — to trudno sobie wyobrazić, aby nagle opuściły ją zupełnie siły i aby nieoczekiwanie poczuła się rozładowana twórczo. Takie procesy następują stopniowo i dokonują się w ciągu życia całych pokoleń.

Sprawa literatury, — to, powtarzam, sprawa człowieka i sprawa głębokości jego przeżyć. Najtęższe pióro gaśnie bezpłodnie, jeżeli nie potrafi następujących po nim pokoleń twórczych zachęcić do walki o wyraźną koncepcję życia. Wieki całe — całe średniowiecze, całe odrodzenie — aż po wiek XIX Europa miała pewną wspólną, jedną koncepcję życia. Sytuacja zmieniła się zasadniczo w XIX wieku. Jest to okres tak posuniętego w głąb humanizmu — jeżeli tym wyrazem będziemy określali naukę o człowieku — że następuje daleko idące zindywidualizowanie pojęć, terminów, światopoglądów, koncepcyj. Dante żyje w swoim poemacie siłą koncepcji świata katolickiego i siłą mistycyzmu „trzeciej ery" Joachimo da Fiori.

Niczego podobnego nie napotkamy u autorów XIX i XX wieku. Przeważnie żadnej koncepcji oni nie służą, służyć nie chcą, zaś najczęściej służyć nie umieją. W człowieku współczesnym poruszone są głębokie warstwy złóż nieświadomości. Na człowieku współczesnym ciążą brzemieniem liczne obce mu koncepcje, doktryny, ba — odkrycia naukowe, które — póki się w nim nie ułożą i nie uleżą, nie dopasują do jego psyche, póki się nie stopią w jeden tylko jego światopogląd — póty twórca nie potrafi wydobyć z siebie pełnego artystycznego wyrazu.

To powstałe w XIX wieku zjawisko, któremu można by nadać zaczerpnięte z plastyki miano impresjonizmu, stało się objawem w literaturze europejskiej bardzo powszechnym. We Francji przez cały prawie wiek XIX toczy się walka z jakąkolwiek wyraźną koncepcją życia, której się przeciwstawia indywidualność twórcy. Fanatycy zdecydowanych jasnych koncepcyj — jak np. Leon Bloy — są zwalczani z całą zawziętością. U nas w Polsce proces indywidualizowania światopoglądu twórcy nie jest aż do wojny wyraźny. Jesteśmy w walce, zaś walka narzuca zawsze krótkofalową z konieczności koncepcję. Nasz twórca nie ma czasu na przełamywanie się wewnętrzne. Ciąży na nim nakaz „podtrzymywania na duchu rodaków". Nieliczne tylko jednostki — jak Prus — mają odwagę odstąpić od kanonu (co się zresztą odbija na ich popularności), aby zdobyć się na walkę o zasadniczy typ życia.

Wojna, a z nią wreszcie odzyskanie niepodległości, stworzyły nową sytuację. Odpadł obowiązek tworzenia „dla podnoszenia ducha rodaków" — twórca został na placu sam z własnymi tylko myślami.

Nad literaturą polską w tym okresie górują dwie indywidualności: Żeromski i Reymont. Pierwszy, talent niewątpliwie ogromny, zupełnie jednak wewnętrznie niesprecyzowany — wciąż walczy o własną koncepcję. Żeromski przewalcza w sobie obce wpływy, cały garb zdobyczy XIX wieku: „nietzscheanizm" (z jego wiarą w nadczłowieczeństwo), „psychoanalityzm" (z jego przekonaniem o panseksualizmie), „dostojewszczyznę" (z idącą aż po kraniec introspekcją), materializm — nazwijmy go tak: naiwny (wykluczający całkowicie świat ducha), wreszcie katolicyzm, pozwólmy sobie na nazwanie go tak: burżuazyjny (sprowadzony do przeżyć wyłącznie uczuciowych, sentymentalnie ckliwy, naśladujący wszystkimi swymi objawami anglosaski protestantyzm).

Materializm dziejowy stał się prędko u Żeromskiego tylko zwierzchnim

pokostem. W okresie twórczości powojennej pisarz przewalczył wciskający się przedtem w sposób uporczywy w jego twórczość seksualizm. Pozostały w niej natomiast: unicestwiająca introspekcja, uwielbienie dla nadczłowieczeństwa oraz walka o katolicyzm, który choć przewalczony nie dał się usunąć zupełnie, a przeciwnie („Charitas", „Ponad śnieg") wydobył się z dzieł pisarza głębokimi, niefałszowanymi tonami.

Reymont nie był dostatecznie mocną indywidualnością twórczą. Miał dar patrzenia wzrokiem świeżego obserwatora na rzeczywistość i odmalowywania tej rzeczywistości w nieoczekiwanym kolorycie. Ani Żeromski ze swą nieukończoną, niewygraną walką, ani Reymont w swej postawie niewalczącej nie mogli porwać za sobą świata tworzących.

Oprócz Żeromskiego i Reymonta byli jeszcze dwaj pisarze o ogromnym i niepokojącym talencie, dziś — niestety — prawie zupełnie zapomniani. Pierwszy to Eugeniusz Małaczewski, autor „Konia na wzgórzu" — prozaik i poeta, umierający w chwili określenia swej postawy ideowej. Drugi — Jan Żyznowski; mniej sprecyzowany w stanowisku, podbudowany tragicznością, ale jednocześnie niebywale mocny, szczery w wyrazie, myślowo zapładniający. Obaj zmarli tragicznie, zanim zdołali się rozwinąć, pozostawiając po sobie wielką pustkę.

Jak nie było w literaturze polskiej dwudziestolecia dominującej koncepcji ideowej, tak też nie było człowieka, który by umiał swój typ walki o koncepcję narzucić. Żeromski — jak twierdzę — umarł bezpłodnie, pozostawiając za sobą tylko naśladowców stylu, którzy w swym naśladownictwie tworzyli często groteskę (Kaden-Bandrowski), lub wielbicieli jego pomysłów społecznych (szklane domy), równie pięknych jak nierealnych.

Powstało w Polsce zagadnienie człowieka, który by potrafił wyznawany przez siebie światopogląd literaturze narzucić. Tragedią literatury dwudziestolecia nie był brak pisarzy, bo ci byli, ani ich mierność, bo byli to dobrzy pisarze. Któż odsądzać będzie od talentu W. Sieroszewskiego, A. Struga, obu Bandrowskich, Rodziewiczównę, Staffa, Lechonia? — wymieniam tu zresztą tylko tych, którzy mi się w danej chwili nasuwają na pamięć. Nam jednak w dwudziestoleciu potrzeba było nie całego panteonu dobrych, ale raczej jednego czy dwóch dostatecznie genialnych, aby potrafili swoim ogromem dźwignąć problem...

Rzecz na pozór dziwaczna. Gdzie jak gdzie, ale w Polsce jest chyba nadmiar nierozwiązanych problemów życia, domagających się artystycznego ujęcia. Tymczasem literatura nie umiała się w tym ogromnie zupełnie zorientować, nie umiała wybrać, a raczej może nie było człowieka, który by potrafił wybrać jeden bodaj problem i ten problem z siłą postawić.

Przez długi czas uważało się, że tym człowiekiem jest Żeromski. Trzeba było dopiero przejścia nad dorobkiem Żeromskiego lat drugiej wojny światowej, aby się jasno ukazało, iż problematyka autora „Popiołów" była tylko problematyką jego własną, niewątpliwie ciekawą, lecz artystycznie niepowtarzalną.

Gdy Żeromskiego zabrakło — nie było w tym czasie nikogo, kto by walkę literacką podjął.

Owszem — wydaje mi się, że był. Tylko, że tragedią życia polskiego jest to, że właściwi ludzie nie robią właściwych rzeczy. Jeżeli kto — co już wiedział Wyspiański — miał dane, by odegrać wielką rolę w literaturze polskiej, to tym kimś był Józef Piłsudski. Radzę dziś każdemu przeczytać „Moje pierwsze boje" bez świadomości kto to pisze, bez analizowania sensu — a raczej bezsensu — legionowego zrywu. Ta mała książeczka, pojęta wyłącznie artystycznie, jest zapowiedzią niezwykłego talentu epickiego. Niestety talent epicki został pogrzebany przez inne, mniejszego kalibru, talenty. Człowiek, który kto wie czy nie byłby chwałą polskiej kultury, stał się cieniem polskiej historii. Ale to — na marginesie.

Człowieka w literaturze nie było. Nie było także sprecyzowanych kierunków literackich i ideowych, które gdy istnieją, zastępują w pewnej mierze człowieka. W literaturze francuskiej z międzywojny nie było także wielu indywidualności na miarę olbrzyma, ale w literaturze francuskiej wytworzyły się prawdziwe szkoły. Taka np. szkoła katolicka, wywodząca się od Hello i Bloy, poprzez Péguy, Psichariego, Claudela, Mauriaca, Bernanosa, Schwoba, Bazina, Bordeaux, Baumana, Ghéona, Cocteau, Daniel-Ropsa, van der Meerscha... Inna szkoła — naturalistyczna, od Flauberta poprzez Gide'a do Duhamela, Martin du Garda, Romainsa. We Francji pisarz, że się tak wyrażę, wyrasta z pisarza. Nikt nie zaczyna od nowa. W takim klimacie geniusze są niepotrzebni, choć i tych nie brak. Ostatecznie Claudel jest niewątpliwie największym poetą współczesnym.

Ale u nas szkół takich nie było. Było wprawdzie coś, co można by nazwać prądami o niesłychanie nieokreślonych liniach kierunkowych. Np. bezpośrednio z sienkiewiczowszczyzny wyrosła proza Zofii Kossak, o wiele od prozy autora „Krzyżaków" realniejsza, szersza, mniej naiwna, bardziej historycznie klarowna, mniej może tylko dynamiczna, choć bynajmniej dynamiki nie pozbawiona. Twórczość Zofii Kossak stwarza swoisty prąd, który chętnie się nazywa literaturą historyczno-katolicką. Po tej samej linii idzie twórczość Grabskiego. W rzeczywistości określenie „literatura katolicka" w tym tutaj zastosowaniu nie jest dobre. W zasadzie literaturę podzielić można na literaturę w ogóle i na literaturę akatolicką, tzn. taką, która tezą, problematem czy nawet opisem i formą przeciwstawia się katolickiej koncepcji życia. Każda literatura tych cech nie posiadająca jest *ipso sensu* literaturą katolicką, a raczej literaturą bez przymiotnika. Katolicka norma religijna jest tylko normą negatywną.

Natomiast mianem „literatura katolicka" powinno się określać utwory o problematyce „wewnętrzno-katolickiej". W tym sensie Mauriac czy Gertruda von le Fort są pisarzami katolickimi, ponieważ odtwarzają trud katolickiego religijnego przeżycia. Inaczej Zofia Kossak. Odtwarza ona zewnętrzne działanie katolickiego fermentu w jego aspekcie przede wszystkim historycznym. Jej bohaterowie w życiu mają tylko dwie drogi przed sobą: przyjęcie wiary

lub jej odrzucenie, obcy jest im natomiast konflikt powstały na tle dokonanego wyboru, na tle już dokonanej akceptacji. U nas problematyką katolicką w sensie ścisłym zajęli się: Andrzejewski w „Ładzie serca" i Iwaszkiewicz w „Młynie nad Utratą".

Nie przypadkowo pojawia się tutaj nazwisko Iwaszkiewicza.

Jeżeli kto u nas miał dane by odegrać rolę kierowniczą w ruchu literackim, to właśnie Iwaszkiewicz. Autor „Czerwonych tarcz" został spostrzeżony dość wcześnie przez Żeromskiego, a spostrzeżenie to należy uważać za prorocze niemal odkrycie, gdyż pierwsze utwory Iwaszkiewicza, znane Żeromskiemu, nie zapowiadały wolno i raczej późno rozwijającego się talentu. Iwaszkiewicz posiadał warunki na odegranie swojej roli, a zarazem tych warunków nie posiadał. Z jednej strony — duże zdolności, wrodzona kultura, warunki, które mu dały ogromny *handicap* życiowy. Z drugiej — nadmierna łatwość, paraliżująca ducha walki, przerafinowanie ze skłonnością do baroku, dobrobyt odcinający pisarza od dylematu starania się o chleb powszedni. Z tym wszystkim Iwaszkiewicz mógł zająć i powinien był zająć czołowe miejsce w literaturze polskiej, dzięki sile wyrazu swej twórczości i dzięki — przede wszystkim — skłonności do problematyki zasadniczej.

Wydaje się może rzeczą niezrozumiałą to żądanie od pisarza problematyki. Podkreślam raz jeszcze: zdaniem moim w warunkach powojennego życia polskiego literatura polska nie mogła być nijaka, bezpłciowa, szarocodzienna. Najlepsza niewątpliwie książka tego dwudziestolecia, „Noce i dnie" Dąbrowskiej, nie miała siły pobudzenia twórczości, ponieważ wniosła ten ton szarocodziennego „nic się nie dzianía". Najwnikliwsza introspekcja, zwłaszcza po takim apogeum introspekcji, jakim było monstrualne dzieło Prousta, nikogo już nie pociąga. Inna znakomita powieść, „Sól ziemi" Wittlina, również przez swój posępny nihilizm i sceptyczny światopogląd mogła być zamknięciem pewnego — krótkiego zresztą — okresu książki powojennej, rozpoczętej pod znakiem „Na zachodzie bez zmian".

Obok Iwaszkiewicza jeszcze tylko Goetel miał zadatki na odegranie roli decydującej w tym okresie literatury polskiej. Tylko, że u Goetla po „Kar-Chacie" i „Z dnia na dzień" pojawia się jakby wielka próżnia, spowodowana, być może, wyczerpaniem się pierwotnego tworzywa, a oczekiwaniem dopiero na wezbranie nowego.

Iwaszkiewicz tych upadków nie miał. Jego talent rozwijał się i rozwija bardzo harmonijnie. Być może, że pisarz jest jeszcze ciągle w transie narastania, czego wyrazem choćby tak nieudane, a tak skądinąd niepokojące „Pasje Błędomierskie". Zdaje się, że się mylimy oceniając „Czerwone Tarcze" jako najlepszą pozycję twórczości Iwaszkiewicza; chociaż bowiem ta saga o Henryku Sandomierskim jest rzeczywiście niepowszedniej miary utworem, to przecież w „Pasjach" mamy tak zacięte dążenie do podchwycenia niedostatku dnia codziennego, tak dziwaczne w formie, w niedokonaniu artystycznym, a nawet w jakimś chaosie twórczym poszukiwania tajemnicy najistotniejszych spraw życia, że kto wie, czy nie należy ciągle jeszcze oczekiwać od Iwaszkiewicza niespo-

dzianki, zwłaszcza po przeczytaniu „Powrotu Prozerpiny" i „Bitwy na równinie Sedgemoor".

Tym niemniej być może spóźniony rozwój talentu Iwaszkiewicza zaważył decydująco na losach literatury dwudziestolecia. Powracam do tego, co powiedziałem na początku: sprawa literatury — to sprawa przede wszystkim człowieka. Miarą wielkości jego przeżyć, ogromem jego napięć etycznych (a nie estetycznych, a raczej nie tylko estetycznych) mierzyć trzeba tej literatury wielkość. Jeżeli mówię o napięciach etycznych, to rozumiem to w konturach filozofii Kierkegaarda: „Estetyzm w człowieku jest to, przez co jest on bezpośrednio tym, czym jest; etycznym zaś to, przez co staje się tym, czym się staje". Przyjęcie estetyki za miarę najwyższą, za jedyne kryterium równoznaczne jest z pogrzebaniem twórczości. Twórczość musi być etyczna, choćby nawet nie była etycznie dobra. Nie chodzi tu bowiem o wybór ostateczny, do którego zresztą dojść się w końcu musi, ale raczej o przyjęcie postawy wybierania; jak powiada Kierkegaard: „o energię, o powagę, o patos wybierania".

Wydaje mi się, że niż artystyczny, jaki zapanował w okresie dwudziestolecia, był spowodowany w pierwszym rzędzie estetyzacją naszej literatury. Walka o etyzację jest bardzo trudna i wymaga człowieka dużej miary, zarówno wielkości przeżycia, jak i wielkości talentu. Tę walkę bez osiągnięcia jakiegokolwiek wyniku toczył przez całe życie Żeromski. Tę walkę może mógł podjąć Miłaszewski, choć był tak bardzo zatłumiony, że trzeba go było znać, aby wiedzieć jak małym okrawkiem jego przeżycia twórczego jest jego napisana twórczość. Do tej walki predysponowany jest niewątpliwie Iwaszkiewicz. Walkę tę rozpoczął już Andrzejewski.

Literaturę dwudziestolecia należałoby zamknąć w pewnej syntezie. Tę syntezę ujmuję nazwiskami: Żeromski — Iwaszkiewicz — Andrzejewski. Niedojście — spóźnienie się — próby początkowe.

Z mego punktu widzenia katolickiego nie może być dla literatury innych dróg do wielkości, jak tylko droga do wyboru absolutnego. Piękno jest refleksem absolutnego piękna i musi nosić w sobie jakiś kanon wewnętrzny, który mówi, że dajmy na to: „Krystyna córka Lawransa" jest arcydziełem, zaś „Trędowata" zwyczajną szmirą. Nie chodzi mi jednak o narzucenie kanonu, który mnie osobiście wydaje się całkowicie jasny. Chodzi natomiast o postawę ściśle pozytywną, postawę taką jaką posiada na przykład Prus w „Faraonie". Jest to postawa, którą bym nazwał: postawą odważania zła i dobra.

Być może, iż dwudziestoleciu nie zabrakło, w sensie absolutnym, człowieka, ale człowiek ten był i odszedł. Kiedy myślę o dwudziestoleciu i myślę o pisarzu, który dziś już jest nieco doceniany, ale ciągle jeszcze niedoceniony — o Bolesławie Prusie — o pisarzu, który powinien był zaważyć na historii pierwszej literatury niepodległej Polski, a nie zaważył — przychodzi mi do głowy, że pomiędzy „Faraonem" i „Lalką" a twórczością dwudziestolecia zabrakło czyjejś wiążącej twórczości. Zabrakło koniecznego ogniwa. I kiedy tego ogniwa szukam, odnajduję je daleko na mglistej wyspie.

Conrad!

To był człowiek, którego polskiej literaturze zabrakło. Dziś bierzemy z niego pomimo, że już się luka czasu poczyna robić, aleśmy z niego nie brali wcześniej. To źle. Conrad stawia problem wyboru etycznego i choć nie odpowiada nań tak, jak chciałbym aby odpowiedział, postawę wybierania, nie zaś sam wybór — umie narzucić.

Kto wie, czy wyjście Conrada z literatury polskiej nie stało się problemem literatury dwudziestolecia?

BOLESŁAW DUDZIŃSKI

Przypadek zrządził, że na kilka dni przed otrzymaniem zaproszenia do udziału w ankiecie „Twórczości" na temat: „Jak oceniam literaturę dwudziestolecia?" — ukazał się w „Odrodzeniu" (Nr 6/63) mój artykuł („Nie było tak źle"), zawierający sumaryczną — lecz pozytywną na ogół — ocenę literatury tego okresu. Opierając się głównie na materiale powieściopisarskim dwudziestolecia, próbowałem w tym artykule uzasadnić wniosek sformułowany w tytule, to znaczy, że: 1) literatura okresu międzywojennego — wbrew pewnym, niewątpliwie przesadnym głosom krytycznym — nie była, jako całość, bynajmniej oderwana od gruntu historycznej i społecznej rzeczywistości; 2) przeciwnie, znajdziemy w tej literaturze pokaźną ilość pozycyj, zrodzonych z świadomej troski społecznej i mających trwałą, niezaprzeczalną wartość artystyczną. Te konkluzje zadają kłam niesłusznym uogólnieniom, jakoby, jeśli nie wszyscy, to przynajmniej większość pisarzy dwudziestolecia tworzyła w atmosferze bezdziejowej próżni, ulegając oportunistycznie tendencjom i wskazaniom miarodajnych podówczas czynników.

Jeśli się nie mylę, mój artykuł w „Odrodzeniu" nie wywołał, jak dotychczas, zasadniczych sprzeciwów, co świadczyłoby, że prawdziwą jest wstępna teza inicjatorów ankiety, głosząca iż „dzisiaj poczyna górować stosunek bardziej pozytywny do dorobku lat 1918—1939". Jak wszyscy niemal ludzie piszący, mam w sobie żywą niechęć do powtarzania się, do cytowania samego siebie. Toteż nie będę przedrukowywał w całości ani w części swych opinij z wspomnianego artykułu „Odrodzenia", skorzystam natomiast z udzielonej mi przez ankietę możliwości ograniczenia się w odpowiedzi do jednego tylko problemu, do problemu, jak sądzę, bardzo reprezentatywnego.

Pragnąłbym tu, mianowicie, odpowiedzieć na pytanie, czy i w jakim stopniu znalazło odbicie w literaturze międzywojennej zagadnienie tak dla Polski fundamentalne, jak k w e s t i a c h ł o p s k a, kwestia gospodarczego i obywatelskiego usamodzielnienia dwóch trzecich ludności kraju. Nie jest to, jak wiemy, temat nowy. Krzywda chłopska była zbyt oczywista, płynące stąd zło dla narodu i państwa zbyt w swoich skutkach dotkliwe, by — na przestrzeni ostatnich czterech stuleci — mógł tego nie dostrzec ktokolwiek z pisarzy, niepozbawiony politycznego rozsądku i wrażliwości sumienia. Wydawane ostat-

nio zbiorki i antologie poświęcone sprawie chłopskiej w literaturze dają ogólne pojęcie o ciągłości tego tematu w piśmiennictwie polskim. Ale temat — to jeszcze nie wszystko; ważniejszy jest sposób jego ujęcia i opracowania, temperatura i wydźwięk ideologiczny utworu. *Cum duo faciunt idem, non est idem...* Pisząc o chłopskiej doli można się nad nią rozrzewniać. Wśród jałowych żalów i pobożnych życzeń można ją stylizować mniej lub więcej zgrabnie na modłę aktualnego konwenansu, można też stwarzać obrazy prawdy realistycznej, przekonywać i wstrząsać nimi tchórzliwych lub niewiedzących i w taki sposób torować drogę niezbędnym przemianom, a nawet — przyśpieszać ich nadejście.

Czy mieliśmy w okresie dwudziestolecia pisarzy, którzy — pisząc o wsi i chłopie — czynili to nie dla łatwości i barwności tematu, lecz w imię głębszych zamierzeń społecznych? Czy wśród pisarzy okresu międzywojennego byli tacy, którzy zdawali sobie sprawę nie tylko z wagi kwestii chłopskiej w dziejach Polski, ale i z mało zaszczytnego dla nas faktu, że dar uwłaszczenia otrzymał chłop polski od rządów zaborczych? A jeśli mieli tę świadomość, czy wiedzieli również, że — mimo nieistnienia pańszczyzny — chłop był nadal, jak pisał ongi Kołłątaj, „rzeczą dziedzica" i „oddany na dyskrecję panu — doznawał takiego losu, na jaki uprzedzenie, edukacja i pasja dziedzica wystawić go mogły"? Bo nie było przecież istotnej zmiany w tym, że harap ekonomski zamienił się w świszczący stale bat politycznego i fiskalnego ucisku, że dawna — prywatna niejako — samowola szlachecka ujęta została w punktacje lanckorońskich i nieświeskich paktów.

„Historia chłopów w Polsce" Al. Świętochowskiego, „Historia wsi w Polsce" Wład. Grabskiego itp. publikacje nie mogły liczyć na popularność, a wśród tak zwanej szerokiej publiczności mało kto wiedział, że dzienny dochód członka rodziny chłopskiej za czasów „sanacyjnego" nierządu wynosił przeciętnie... 15 groszy. Było więc obowiązkiem społecznym pisarza, świadomego pełni swych zadań, otwierać oczy zbiorowości polskiej na prawdziwy byt wsi, jakże odmienny od filmów kolorowych dożynek w rezydencji spalskiej. I na dobro literatury dwudziestolecia zapisać trzeba, że znaleźli się pisarze, którzy — wśród „obiektywnych" trudności — temat chłopski podjęli i bez wstydliwych, „patriotycznych" czy stylizacyjnych obsłonek dolę wsi polskiej — dawniejszą i współczesną — społeczeństwu ukazali.

Rewizjonistyczne powieści Leona Kruczkowskiego, zwłaszcza „Kordian i Cham", były śmiałym wyzwaniem, rzuconym tym, którzy jątrzące się od stuleci rany chłopskie chcieliby leczyć letnią wodą narodowego solidaryzmu. Można się spierać z Kruczkowskim o słuszność jego poglądów na genezę powstania listopadowego, ale nie podobna zaprzeczyć, że autor „Kordiana i Chama", oparłszy się na materiale pamiętnikarskim i historycznym, z niezwykłą siłą i plastyką uwypuklił przepaściste kontrasty socjalne dzielące w początkach XIX stulecia świat Czartkowskich od świata Deczyńskich. Te kontrasty odegrały swą rolę fatalną w historii naszych ruchów wyzwoleńczych i nawet rok 1918 nie przyniósł radykalnej zmiany sytuacji. Powieść Kruczkowskiego

była, jak pamiętamy, przysłowiowym wetknięciem kija w mrowisko; przyjęli ją wrogo zakłamywacze spraw „drażliwych", zaś z satysfakcją — ludzie dobrej woli, wyznawcy zasad sprawiedliwości i postępu. W rezultacie powieść spełniła swą funkcję społeczną: poruszyła umysły i sumienia, wywołała żywe i różnorodne reakcje.

Do zagadnień chłopskich sięgnęła Wanda Wasilewska w powieściach „Ojczyzna" i „Ziemia w jarzmie". „Ojczyzna" maluje twardy byt eksploatowanych brutalnie robotników folwarcznych, którym Druga Niepodległość nie stworzyła przecież prawdziwej, jednakiej dla wszystkich ojczyzny. Przeprowadzając analogie pomiędzy dolą fornalską w latach 1904—06 i o ćwierćwiecze później, Wasilewska (podobnie jak Żeromski w „Przedwiośniu") demonstruje, iż zmieniły się jedynie zewnętrzne formy obszarniczego ucisku, ale ucisk pozostał ten sam. „Ziemia w jarzmie" — to przejmujący wizerunek nędzy drobnego chłopa na piaskach nadbużańskich. Ta nędza bije w oczy tym jaskrawiej, krzyczy o pomstę tym głośniej, gdy obok niej widzimy nieproduktywny i marnotrawczy bezsens jaśniepańskiego gospodarstwa. Wymowne i typowe przykłady niekończących się zatargów między wsią a dworem dobrze charakteryzują agraryzm polski w różnych jego aspektach. Dar obserwacji, rzetelny realizm i wyraźna, choć nie krzykliwa tendencja społeczna stanowią o dużym ciężarze gatunkowym dwóch wiejskich powieści Wasilewskiej.

Wybitną pozycją w tym zakresie jest również powieść Władysława Kowalskiego „W Grzmiącej", umiejscowiona w czasach pierwszej okupacji niemieckiej. Obok surowego, sugestywnego autentyzmu obyczajowego mamy tu do czynienia z cennym wkładem do poznania psychiki chłopa polskiego, który uporem, trzeźwością rozsądku, przemyślnością i *sui generis* dowcipem umie sobie dawać radę zarówno z obcą przemocą, jak i z zakusami rodzimego wyzysku. „W Grzmiącej" oraz drugą powieść Kowalskiego — „Rodzina Mianowskich", opartą na temacie rozkładu i degrengolady socjalnej obszarniczego rodu, zaliczyłbym do najlepszych dzieł powieściowych dwudziestolecia w ogóle.

Wyżej wymienione powieści, najbardziej reprezentatywne dla tematyki wiejskiej dwudziestolecia, nie stanowią bynajmniej całkowitego obrazu zainteresowań autorskich w tej dziedzinie. Prócz Kruczkowskiego, Wasilewskiej, Kowalskiego mieliśmy pokaźny zastęp pisarzy, niemal wyłącznie pochodzenia wiejskiego, którzy w powieściach i opowiadaniach, zrywając z szablonem sielankowych kłamstw, odsłaniali r z e c z y w i s t o ś ć polskiej wsi i jej mieszkańców. Wśród tego autorskiego zastępu spotykamy oczywiście różne indywidualności twórcze, różne rodzaje talentów i temperamentów pisarskich. Ale wszystkim pisarzom wiejskim — że wymienię tu nazwiska Burka, Czuchnowskiego, Jalu Kurka, Mortona, Piętaka, Wiktora — wspólne są: świadomość nędzy i upośledzenia chłopa w wolnej już Polsce, uczucie sprzeciwu wobec tego stanu rzeczy, niewątpliwe pragnienie odmiany głębokiej i rzeczywistej, w imię dobra całości narodu.

Zapewne, akcenty buntownicze i rewolucyjne rozbrzmiewają w tej literaturze

nie z jednakową w każdym przypadku siłą i stanowczością. A wartość literacka tych utworów, pisanych przez debiutujących przeważnie pisarzy, nie da się uchwycić i ocenić jakąś ryczałtową formułą. Faktem jest wszakże, że mamy tu do czynienia z literaturą o wyraźnym pogłosie społecznym, z literaturą, która nie ucieka od palącej problematyki bieżącej, lecz przeciwnie, bierze się z nią za bary i — w miarę możności — próbuje ją przetwarzać w niefałszowany złą tradycją kształt literacki. Badając chłopski odcinek literatury międzywojennej, uświadamiamy sobie należycie rozległość dystansu dzielącego ten rodzaj produkcji pisarskiej od ciekawych skądinąd, lecz pustych i bezpłodnych fantasmagoryj Gombrowicza lub Brunona Schulza, od czysto psychologicznych powieści międzywojennych typu „Cudzoziemki" Marii Kuncewiczowej, a nawet od bardziej realistycznych, lecz sprawozdawczych raczej niż krytycznych i postulujących utworów środowiskowych, jak np. „Dnie i noce" Dąbrowskiej albo „Krauzowie i inni" Naglerowej.

Wydaje mi się, że sprawiedliwa ocena tego dystansu daje też miarę — nie waham się powiedzieć — zasługi pisarzy dwudziestolecia, którzy czerpali materiał tematyczny z zasobów nabrzmiałej odwieczną krzywdą kwestii chłopskiej. Nie może tu być przecież mowy o ideowej jałowiźnie twórczości pisarskiej, o dezercji z pola starć socjalnych, o lekceważeniu najistotniejszych spraw narodowych, czy też o traktowaniu ich w sposób manieryczny i lekceważący. Ci, którzy wprowadzili chłopa polskiego w realnych proporcjach i powiązaniach na karty literatury międzywojennej, czynili to zarówno z wewnętrznej potrzeby twórczej, jak i z nakazu świadomych zamierzeń. Ci właśnie pisarze uprawiali grunt pod epokowe dokonanie reformy rolnej z dnia 6 września roku 1944. Oni to przyśpieszali w niemałym stopniu dojrzewanie pojęć i przeświadczeń powszechnych, oni to pracowali nad stworzeniem klimatu społecznego sprzyjającego wyzwoleniu chłopa.

Jeżeli tak ocenimy wartość i wagę omawianej tu części literatury dwudziestolecia, musimy uznać, że oskarżanie całości tej literatury o nieżyciowość, bezdziejowość, bezideowość i inne grzechy przeciw realistycznemu humanizmowi społecznemu byłoby niesprawiedliwym i krzywdzącym uogólnianiem zjawisk, których uogólniać nie można i nie należy.

STEFAN KISIELEWSKI

W jednym z numerów „Odrodzenia" Adam Mauersberger zwraca uwagę na nonsensowność takich terminów jak „Polska przedwrześniowa", „rządy pomajowe" i proponuje nadać fragmentowi naszego życia państwowego położonemu między dwoma wojnami nazwę Drugiej Rzeczypospolitej, nazwę nie pobrzmiewającą negacją, złośliwością czy kompleksem niższości, lecz zawierającą w sobie walor obiektywizacji, nadawanej wypadkom przez historię.

Inicjatywa arcysłuszna, propozycja ze wszech miar godna przyjęcia, zaś cała

sprawa, wbrew temu co sądzą niektórzy, jest nader ważna i daleko wykracza poza granice jakiegoś pedantycznego sporu terminologicznego. Kwestia ta zahacza o cały kompleks psychologiczny, który określiłbym nazwą obrazoburczej pasji wobec własnej przeszłości, pasji usiłującej ukryć swój odwrócony związek z megalomanią narodową.

Megalomania i kompleks niższości są, jak wiadomo, ściśle z sobą złączone: jeśli widzimy u kogoś jedno, łatwo domyśleć się istnienia drugiego — i odwrotnie. To zjawisko pozwala wytłumaczyć stosunek Polaków do swojej przeszłości, stosunek chorobliwie wynaturzony, gorączkowy, namiętny — co wywołane jest przez wyjątkowo tragiczne wydarzenia naszej historii. Z jednej strony mistycyzm narodowy, krańcowa egzaltacja, bezkrytyczna apoteoza przeszłości, mesjanizm — z drugiej trzeźwa i zimna analiza, bezlitosna krytyka, „odbrązowywanie", nierzadko ostra drwina chłoszcząca jak batem narodowe świętości. Pierwsza postawa znalazła swój najdoskonalszy wyraz w dziełach Trzech Wieszczów, druga — w pozytywiźmie, u Świętochowskiego, w „Weselu" i „Wyzwoleniu", u Koźmiana, Stańczyków, Bobrzyńskiego; drastyczne jej przykłady to słynne „Gwiżdżę na waszą romantyczną trójcę" Nowaczyńskiego lub Tetmajera „Wolę polskie g... w polu, niż fiołki w Neapolu".

Obie te postawy towarzyszą sobie wiernie w historii polskiej myśli narodowej, przeplatając się niby jakiś polifoniczny *leitmotiv*. Wiążą się one ze sobą jak megalomania z kompleksem niższości, obie są nieuniknione, bo obie wynikają z bardzo istotnych potrzeb i instynktów narodu.

Mistycyzm narodowy, mesjanistyczna irracjonalna egzaltacja — to wynik instynktu i potrzeby c i ą g ł o ś c i w życiu psychicznym narodu. Naród stanowi nie tylko jedność etniczną, kulturalną i cywilizacyjną — naród musi stanowić jedność w czasie. Każde pokolenie musi czuć, że dobytek jego powstał z pracy ojców i dziadów, że kultura jego jest kontynuacją kultury pokoleń poprzednich. Bez tego poczucia ciągłości nie można być narodem. Tymczasem jakżeż trudno o zachowanie tej ciągłości w naszym kraju, gdzie od lat dwustu ciągłe kataklizmy, katastrofalne wstrząsy przerywają ową linię ciągłości, gdzie każde niemal pokolenie rodzi się na gruzach i zgliszczach, wzrasta w cieniu klęski poniesionej a nierzadko zawinionej przez pokolenie poprzednie. Jakże tu nie złorzeczyć ojcom i dziadom, gdy stale zaczynać trzeba od początku, gdy stale młodzi czują się samotni, pozostawieni sobie? I dlatego właśnie, chcąc zapełnić te ciągłe luki i wyrwy w polskim życiu, nasza myśl narodowa stworzyła ów mistycyzm patriotyzmu i walki, ową tylekroć potępianą egzaltację, której zadaniem było właśnie: stworzyć więź duchową między pokoleniami, zbudować ów napowietrzny most, który mógłby trzymać się nawet w próżni, nawet wtedy, gdy wszelkie wartości dotykalne, materialne zostałyby zdruzgotane. Desperackie to jest i tragiczne, prowadzi często do szaleńczych i absurdalnych konsekwencji politycznych, lecz daje jedną korzyść: przygotowuje naród moralnie na wszystko, nawet na całkowite unicestwienie, od którego przecież w ostatniej wojnie byliśmy o krok. Daje absolutną wiarę, uniemożliwia zwątpienie i jałową rozpacz.

Tej postawie towarzyszy stale jej nieodłączny negatyw: racjonalna, sceptyczna krytyka. O ile postawa pierwsza była wynikiem nieodpartej potrzeby ciągłości życia narodu, biegnącej poprzez pokolenia, ta druga postawa jest wyrazem równie naturalnego instynktu życia, normalnego i zdrowego, „organicznego", jaki ma każde pokolenie; instynkt ten sprzeciwia się ciągłemu kultowi grobów i ofiar, niezdrowemu napięciu egzaltacji, uporczywemu irracjonalizmowi. I stąd krytyka, ironia, demaskowanie „świętości" jako złud i kłamstw („...że to mar rozpustnych jest szereg, którym trujecie młodzież od powicia" — Nowaczyński).

I jeden i drugi kierunek osiąga u nas natężenie przesadne, niezdrowe; rozpiętość między nimi jest paradoksalna, nie ma tu równowagi, właściwej innym, w normalnych warunkach żyjącym narodom. I megalomania narodowa i samoopluwanie osiągnęły u nas nasilenie niebywałe: określiliśmy siebie i jako Chrystusa narodów i jako ich „pawia i papugę". Syntetycznie złączył to Jan Lechoń w „Herostratesie": „...papuga wszystkich ludów — w cierniowej koronie".

Ta sama sprawa owej paradoksalnej dwoistości wyrasta przed nami dziś, gdy skończyła się najstraszniejsza w dziejach świata wojna, w czasie której byliśmy o krok od zagłady i to zagłady realnej, namacalnej, biologicznej. Wojna ta znowu — jeszcze raz, jak bezlitosnym uderzeniem potwornej gilotyny, odcięła nas od przeszłości, od problematyki społeczno-politycznej i ideowej, która była treścią życia poprzedniego pokolenia. Epoka „dwudziestolecia" — to teraz jakieś egzotyczne wspomnienie; dalsza nam jest zapewne, niż Francuzom po Sedanie drugie cesarstwo. Znowu skłonni jesteśmy przekląć ojców i dziadów za klęskę, z której znów z trudem się dźwigamy. I oto dalej działają owe odwieczne polskie dwie tendencje. Jedna chce nawiązać wspólną nić psychiczną z przeszłością przez dalszy kult ofiary, przez apoteozę irracjonalnego poświęcenia, apoteozę walk przegranych lecz bohaterskich, przez mistyczną ideę głębokiego sensu, jaki kryć się ma nawet w tak politycznie i strategicznie ryzykownym akcie jak Powstanie Warszawskie. (Zresztą na marginesie zaznaczyć należy, że tak samo chybione było i powstanie kościuszkowskie, któremu dziś niektórzy apologeci starają się nadać zdrowe rumieńce akcji realistycznej, bo rzekomo opartej o lud; w istocie — wraz z innymi powstaniami trzeba je zaliczyć do kategorii „polskich szaleństw"). Druga tendencja — to antyteza postawy moralno-irracjonalistycznej, oblewająca zimną wodą, trzeźwa, racjonalna, sceptyczna krytyka, stawiająca jako swoje bożyszcze — realizm. Klasycznym przedstawicielem tej drugiej postawy jest Aleksander Bocheński: jego potężnych rozmiarów rękopis „Dzieje głupoty w Polsce" powinien jak najprędzej przyoblec się w szatę drukowaną. Będzie to konieczne i zdrowe odciążenie dla „powstańczego mistycyzmu", odciążenie jedynie skuteczne, bo politycznie nie podejrzane, wychodzące od autora nic wspólnego nie mającego z akcją publicystyczną, usiłującą kilku sloganami załatwić się z ideologią krwi i ofiary, ideologią, która, cokolwiek by się o niej dziś myślało, wyrosła z wielkich i ciężkich zmagań udręczonego ducha narodowego.

I oto, gdy w dniu dzisiejszym stoimy na gruzach i zgliszczach, szykując się do budowania — jeszcze raz — nowej Polski, do owego tradycyjnego niestety wskrzeszenia z popiołów Feniksa, gdy stoimy wobec bankructwa politycznego, organizacyjnego, militarnego „Drugiej Rzeczypospolitej" — heroldowie „nowych czasów" proponują nam spalenie na stosie tej resztki dobytku, jaka nam jeszcze pozostała: dorobku kulturalnego „dwudziestolecia". Ponieważ doprowadziło nas ono do katastrofy, więc nic z jego form życia i tworzenia nie śmie przedostać się do dzisiejszej rzeczywistości — na taki hojny gest pozwolić sobie mamy dziś — my, bankrut notoryczny. Czy to jest słuszne?

Oczywiście, że nie jest słuszne! Co więcej — jest absurdalne. Jeśli mamy zachować kulturę narodową, musimy złączyć odcięte przez wroga jej człony: kultura nie bierze się znikąd, lecz poszczególne jej wartości zazębiają się o siebie jak ogniwa łańcucha. Przy tym wartości kultury i sztuki mają to do siebie, że nie mogą ich zniweczyć armaty, samoloty i czołgi, tak dobrze dające sobie radę z reżimami politycznymi i z ustrojami gospodarczymi. Niemcy sprawili, że sanacja znikła w ciągu paru lat z rzeczywistości politycznej, lecz żadna siła poza nieuniknionymi, powolnymi autonomicznymi prawami kultury nie może zniweczyć wiersza Lechonia czy powieści Kadena. Rydza Śmigłego nie ma. Kaden, choć zginął — pozostał. Bowiem rzeczywistość dzieła sztuki leży w innym wymiarze, ewolucji kulturalnej nie przerwie ani wojna, ani rewolucja społeczna. Przerwać lub zmienić bieg kultury może tylko r e w o l u c j a k u l t u r a l n a, lecz taka rewolucja działa nie przez niszczenie tego co było, ale przez tworzenie wartości nowych. Ta rewolucja nie pali istniejących książek, lecz — pisze nowe. I tylko taką rewolucję kulturalną uznać możemy; inna ściągnęłaby nas na poziom hitlerowskich barbarzyńców.

Jest jeszcze problem winy: literatura dwudziestolecia musi ponieść karę, bo nie dorosła rzekomo do swego czasu, bo uśpiła czujność społeczeństwa bo bawiła miast zbroić i wychowywać itp. Otóż — jest tu nieporozumienie. Literatura polska po wojnie światowej, po odzyskaniu niepodległości, n a r e s z c i e przestała być literaturą-orężem, zbrojącym naród w walce o przetrwanie, a stała się normalną, zwykłą literaturą, jaką wydaje każde normalne społeczeństwo. Spełniło się proroctwo Wyspiańskiego, który marzył o Polsce z w y c z a j n e j, takiej jak inne kraje; nie o cierpiętniczej, patetycznej, koturnowej, nie o Mesjaszu narodów — lecz o Polsce „prozaicznej", zwykłej, zdrowej. I ten przełom w pojęciach, w natężeniu, w gatunkach literackich, który zarówno skrajna lewica jak skrajne grupy nacjonalistyczne nazywały „skarleniem moralnym" literatury, to był w istocie proces najzdrowszy i najbardziej radosny: przemiana człowieka chorego w zdrowego, niewolnika — w wolnego. Potężny, patetyczny ton trzech Wieszczów ustąpił miejsca może małodusznemu, może hałaśliwemu, może mieszczańskiemu i burżuazyjnemu — ale jakżeż zdrowemu i orzeźwiającemu rytmowi skamandrytów. Literatura przestała być orężem, natchnieniem, ideą, przestała formo-

wać postawę polityczno-ideologiczną narodu, stała się po prostu — literaturą, opowiadaniem różnych ciekawych historii, pisaniem ładnych wierszy. Patetyczny i bohaterski żołnierz ustąpił miejsca zaaferowanemu i spieszącemu się kupcowi. Lechoń zaznaczył symbolicznie ideologię tego przełomu w „Herostratesie", Tuwim wyśpiewał to w dwadzieścia lat potem pisanych „Pieśniach o państwie". Skamander stał się symbolem rodzącej się nowej Polski, która żarłocznie chciała wyżyć się w tym wszystkim, czego zabroniła jej — niewola. Polska, kraj marazmu, nędzy, bierności, kraj bez dróg, bez fabryk, bez kapitału nagle mogła próbować dogonić inne kraje; zdjęto jej pęta z nóg. Do tego czasu nie przeżyła jeszcze epoki kapitalizmu, nie miała swojej burżuazji, nie znała bohaterstwa handlu i patosu bogacenia się — żyła w fikcyjnym, zatrutym niewolą koturnowym świecie „romantycznej Trójcy" (inteligencja), lub w ciemnocie i bezmyślności (lud). I oto nagle — zdjęto zasłony z okien. Na świecie był prozaiczny dzień, nie patetyczna noc. I wtedy literatura zeszła z koturnów, zmalała. Nareszcie! Tak się zaczyna każda wolność.

Cóż było potem? Nie chcę tu opowiadać historii literatury dwudziestolecia. Była wielokierunkowa — bo musiała tyle odrobić, bo chciała spróbować tego wszystkiego, czego kosztowała Europa. Była mieszczańska i bezideowa — bo ją to bawiło, bo to była dla niej nieznana a zabawnie emocjonująca nowość: nie głosić płomiennych idei, tylko „łechtać w pięty" nową warstwę — burżuazję. Lecz oddajmy jej sprawiedliwość: potrafiła być i patetyczna i mądra i odpowiedzialna, potrafiła widzieć narastające problemy i konflikty społeczne. Za jej to czasów przecież wyszło i „Rozdroże" Dąbrowskiej i „Kordian i Cham" Kruczkowskiego — książki śmiałe a wydane niemal bez przeszkód i omawiane szeroko na łamach pism oficjalnych. Literatura ta umiała usłyszeć pomruk nadciągającej burzy — czy to doszedł on do uszu poety (Miłosz, Czechowicz) czy do przenikliwego umysłu krytyka (Kołaczkowski). Nie sądzę, aby literatura polska „dwudziestolecia" mniej wiedziała o nadchodzącej wojnie niż literatura tego okresu w Anglii czy Francji. A jednocześnie umiała, choć w przededniu katastrofy, stworzyć wartości czysto literackie, nawet oderwane, bezinteresowne, umiała zapełnić nasze luki w różnych gatunkach i rodzajach, rozsypała się na cały wachlarz „izmów", odpowiadających bogactwu kulturalnemu Europy. Może nie była oryginalna i twórcza w pełnym tego słowa znaczeniu, może nie była tak wielka i ważka jak w czasach niewoli. Nie wydała nowego Mickiewicza, Żeromskiego czy Prusa. Ale bo też inne wyznaczyła sobie zadania — nie o to jej chodziło — musiała odrabiać teren i doganiać innych nawet w drobiazgach, wszak po raz pierwszy od tylu lat Polska dostała równe szanse z innymi narodami Europy!

Dziś literatura ta staje na cenzurowanym: niektórzy twierdzą, że trzeba jej się wyrzec, bo była — mała. Mała — na swoje czasy, niedorosła — do swych problemów. Nieprawda! Po prostu nie zdążyła sięgnąć wyżej, bo nie skończyła wypełniać luk i dopędzać Europy — w drobiazgach. Zaś w kulturze nie można nic opuścić, wszystko jest ważne, wszystko wysnuwa się jedno z drugiego. Wojna i rewolucja społeczna wpływu na to nie mają — ani nowe

formy literackie, ani nowe obrazy czy symfonie, ani nowe odkrycia matematyki czy fizyki nie zjawią się na zawołanie. Prawa kultury są wieczne i nieugięte, są logiczne, ścisłe i konsekwentne. Literatura nasza powojenna musi zacząć dokładnie tam, gdzie skończyła literatura „dwudziestolecia". I tak się też dzieje: po pierwszym okresie dezorientacji i panowania narzuconych przez doktrynerów sztucznych i martwych formułek (których rezultatem było tylko trochę kiczów) — zaczynają wychodzić książki kontynuujące zdobycze i kierunki dwudziestolecia. To jest krzepiące. Wierzę w zdrowy rozwój literatury polskiej, wyzwolonej wreszcie z wielkich często ale i duszących sugestii niewoli. A na pytanie „jak oceniam literaturę dwudziestolecia"? odpowiem: Bez względu na to, czy była wielka czy mała, twórcza czy jałowa, społeczna czy „elitarna", radykalna czy „reakcyjna", płytka czy głęboka, bez względu na to, czy wyczuwała „ducha epoki", czy nie, bez względu na to, czy nas moralnie uzbroiła, czy rozbroiła, czy popierała „reżim" sanacyjny czy nie, czy była gniewna i rewolucyjna — czy lizusowska i oportunistyczna, czy była awangardowa czy zacofana, pożyteczna czy szkodliwa, bez względu na to wszystko — była nareszcie po latach niewoli — zwykłą, normalną literaturą zwykłego, normalnego, europejskiego w o l n e g o narodu.

SPRAWOZDANIA

CZŁOWIEK W CZASIE NIELUDZKIM

STEFAN OTWINOWSKI: *Czas nieludzki.* Powieść. Wydawnictwo „Oficyna Wydawnicza", Katowice, 1946; str. 130 i 2 nl.

W POSZUKIWANIU LUDZKIEGO CZASU

W poszukiwaniu ludzkiego czasu...

Nie bez rozmysłu trawestuję tytuł proustowskiego cyklu, usiłując zawrzeć w najzwięźlejszej dewizie treść refleksyj związanych z lekturą *Czasu nieludzkiego.* Skrót ten stanowi równocześnie punkt wyjścia dla całości rozważań i spełnia rolę naczelnej sugestii wartościującej.

Ostatnia książka Otwinowskiego jest — a przynajmniej stara się być — dokumentem i, jak każdy dokument, zaświadcza o pewnym, ściśle określonym wycinku rzeczywistości historycznej. Tendencję dokumentalną akcentuje umieszczony w tytule termin „czas". Przydane mu określenie „nieludzki" służy za komentarz autorskiej intencji co do zakresu przedsięwziętego dokumentowania: przesuwa ono punkt ciężkości z faktów historycznych, a więc jednostkowych, konkretnych, „dosłownie" dokonanych — na grunt uogólnionej, upowszechnionej rzeczywistości humanistycznej, ze szczególnym podkreśleniem jej prawdy kulturalnej i moralnej. Tego rodzaju świadectwa nie tyle służą faktografii dziejowej, ile składają się na obszerną monografię o człowieku w ogóle, o człowieku na tle zmieniających się czasów. Taka literatura kontynuuje od wieków wykres człowieczeństwa: jej poszczególne stwierdzenia układają się w wymowny zygzak, którego punkty wierzchołkowe i załamania przedstawiają w sumie historię humanizmu.

Może dlatego tytuł książki Otwinowskiego wywołuje w pamięci czytelnika owe naturalne, logiką pokrewieństwa naprowadzone skojarzenia, które ustawiają *Czas nieludzki* w towarzystwie innych „czasów", dających również świadectwo prawdzie o człowieku. Wystarczy cofnąć się o krok, by stwierdzić sąsiedztwo *Czasów pogardy* Malraux — a jeszcze nieco dalej wstecz kłębią się niepokojące wiry proustowskich zamyśleń. — Nie ma potrzeby szukać czegoś więcej, bo już tylko na odcinku Proust-Malraux odnajdziemy dominujący rytm ludzkich dziejów: dekadencję, dno upadku, drogę wzwyż.

Czas utracony — czas nieludzki — czas godny wzgardy.

Trzy utwory, trzy czasy, trzy różne sformułowania dokumentowanej rzeczywistości. Poprzez owe różnice formuły przebijają trzy rozmaite postawy filozoficzno-światopoglądowe, które jednocześnie ilustrują odmienność koncepcyj humanizmu. Określenie Prousta tchnie pesymizmem i rezygnacją, Otwinowskiego — skargą i oskarżeniem, a tytuł książki Malraux — to potępienie i wyrok.

Pasywna i wyłącznie „stwierdzająca" filozofia życiowa Prousta, indyferentna moralnie, a w obrębie problematyki społecznej nijaka lub ironiczna, jest typowym produktem schyłkowego okresu kulturalnego. Wyobraża ona daleko posunięte stadium procesów gnilnych, które — rozwijając się od drugiej połowy XIX w. — zdążyły przeżreć świat dwoma wojnami. Legitymację i listy uwierzytelniające otrzymał Proust od powag nie byle jakich: z jednej strony osłaniała go powszechnie panująca zasada liberalizmu indywidualistycznego, popieranego z kolei przez protekcję nowych kierunków psychologii, z drugiej strony — bergsonizm z jego koncepcją rzeczywistości uwarunkowanej jednostkową, subiektywną świadomością i pamięcią, i poznawalnej za pomocą tajemniczej, obiektywnie niepochwytnej aparatury, „wglądu wewnętrznego", intuicji. Na takim gruncie oparta wiedza o świecie i o człowieku, relatywna, zmienna, bez perspektyw twórczego, c e l o w e g o działania,

musiała ugrzęznąć w pesymizmie. Jej aspiracje poznawcze ograniczały się do odkryć ułamkowych, fragmentarycznych, wydobywanych z olbrzymiego trzęsawiska „przypadków poszczególnych". Pod hałdami „wyjątków" zagubiła się „reguła", zjawisko jednostkowe zapanowało nad zasadą, sens utonął w bezsensie. — Takim okazał się praktyczny rezultat troski o Człowieka przez duże C. Humanizm indywidualizujący, z jego próbą łatwego usprawiedliwienia wszelkich form życia przez sam fakt ich koniecznego rzekomo istnienia, z jego bezsilną tolerancją i nieumiejętnością zastosowania kryteriów, norm i sankcyj, z jego wreszcie niechęcią do ukrócenia rozwydrzonej samowoli cuglami społecznego rygoru i egzekutywy — zbankrutował. Końcowy etap kryzysu, wyrażający się w całej Europie wspólnymi rysami paniki, rozpaczy, katastroficznych wizyj — znalazł tragiczne rozwiązanie w drugiej wojnie światowej.

Ale — postawa proustowska nie była jedyną. Zanim ponura noc barbarzyństwa i obłędu spadła na świat, dawały słyszeć się głosy, które świadczyły, że rozwija się i dojrzewa nowy humanizm, humanizm wykraczający poza bierność Piłatowych gestów, podejmujący obronę i walkę nie w imię samotnej, zagubionej wśród sprzeczności i nonsensu jednostki, lecz w imię człowieczeństwa zorganizowanego społecznie. Humanizm ludzki, a nie tylko człowieczy. Humanizm, który głosi konieczność ustalenia granicy pomiędzy samowolą a wolnością, który domaga się ujarzmienia chaosu przez określony, przydatny rozwojowi życia, powszechnie ważny porządek moralny. — Do takich właśnie głosów przyłącza się szlachetny protest *Czasów pogardy*. Suma podobnych protestów rozgrzesza — częściowo przynajmniej — haniebny czas drugi. Bo chociaż nie mogły one zatrzymać bestii w jej szalończym pochodzie, nie mogły zmienić biegu obłąkanych wydarzeń — to przecież świadczą chlubnie o przełamaniu duchowego bezwładu, zrezygnowanej inercji, biernego przyzwolenia. Książka Malraux mówi o czasie, który był konsekwentnym przedłużeniem poprzedniego, „liberalnego" okresu — ale zapowiada konsekwencje jeszcze dalsze, jeszcze posępniejsze. Zapowiada: tę funkcję przewidywania przyświadcza Malraux twórczej postawie wobec przeżywanej rzeczywistości; to coś więcej niż opis i stwierdzenie, gdyż w przewidywaniu mieści się możliwość czynnego zapobiegania złu, pozytywnego kształtowania przyszłości. I istotnie, sam już tytuł zdaje się wskazywać, że autor nie zatrzymuje się w owej najbliższej i najgorszej przyszłości, że ją wymija i dociera do brzegów następnego, trzeciego czasu: czasu ludzkiego. „Czasy pogardy"! W tym określeniu nietrudno wyczuć antycypację — zdaje się ono wyrażać sąd o czymś co minęło i co dzięki temu uprawnia do potępienia i wyroku. Taka postawa znaczy więcej jeszcze niż protest: w umiejętności wyrwania się poza granice gęstniejącej nocy, w antycypowaniu przyszłego prawa do pogardy świtała dobra nadzieja i wiara w zwycięstwo.

Ostatnia książka Otwinowskiego usiłuje przedstawić prawdę o „człowieku trzech czasów". Czas pierwszy, „utracony", to ten, z którego wyłaniają się losy bohaterów powieści. W nim tkwią korzenie uwarunkowań, określających psychofizyczną jakość postaci i ich pozycję w życiu — na przełomie pokoju i wojny. Dalszy rozwój po tej samej linii zostaje jednak gwałtownie zahamowany w pierwszych dniach września 1939 i od tych dni rozpoczyna się czas drugi, „nieludzki", stanowiący zasadniczy, centralny plan książki. Na tym tle rozgrywają się najważniejsze partie przedstawionych żywotów ludzkich, z których większość wyczerpuje swą treść w nagłej, tragicznej śmierci. Okrucieństwo i przerażenie, wypełniające po brzegi ten czas, usprawiedliwiają przydany mu epitet. Ujmuje on dosadnie zasięg i moc oskarżenia. W wymowności i w argumentacyjnej sile skargi zawiera się właśnie dokumentalne znaczenie książki. Impet pisarski autora wyładowuje się bowiem przede wszystkim w świadectwie danym czasowi wojny.

Czy jest więc w powieści przyszły, ludzki czas, czas trzeci?

O PEWNYCH BŁĘDACH GRAMATYCZNYCH

„Czasy" w powieści Otwinowskiego pokrywają się z kategoriami czasu w gramatyce. Wspomina się więc (dość często) zdarzenia minione — i to jest „czas przeszły"; żyje się wśród zdarzeń aktualnych — i to jest prawidłowy „czas teraźniejszy". O ile chodzi o „czas przyszły" — to obejmuje on przeważnie najbliższe doraźne troski. Tyle, że — w paru zaledwie przypadkach — starają się bohaterowie książki przeniknąć bardziej oddaloną przyszłość w typowych dla wojennego okresu marzeniach, co to będzie i jak będzie gdy przeżyją, gdy doczekają końca. — Pomińmy na razie ocenę tych rzutowanych w „jutro" propozycyj i zadowolnijmy się stwierdzeniem, że opisany powyżej „ład gramatyczny" jest tak zwyczajny, tak

potocznie i powszechnie stosowany, że zwalnia chyba z potrzeby doszukiwania się w owej prawidłowości jakichś specjalnych sensów i ukrytych znaczeń. Co najwyżej przyjdzie nam skonstatować, że w dziedzinie operowania „czasem powieściowym" zajął obecnie Otwinowski stanowisko bardziej „klasyczne", bardziej tradycjonalne niż w pierwszych swoich książkach, komplikujących jednoznaczność dziejącego się czasu ustawiczną ewokacją przeszłości, wtórnym uaktywnianiem wspomnień i aktualizacją przeczuć. Ale to już sprawa formy.

Istotnie — problem „trzeciego czasu" nie jest „zawiniony" przez Otwinowskiego. Projektowanie w przyszłości nie należy do zadań każdego utworu literackiego. Nie każdy pisarz musi być szamanem — i sam autor *Czasu nieludzkiego* zapewne nie sięgał po tę satysfakcję. Koniec końców olbrzymia większość literatury poprzestaje na opisie, na potwierdzaniu widzianej rzeczywistości — i jeśli czyni to dobrze, spełnia swoje przeznaczenie. Często spełnia je z nadwyżką krytycznej czy pedagogicznej tendencji, dostosowanej do potrzeb aktualnych, współczesnych. Twórcza budowa nowych dróg, nowych światów, nowego życia, jeśli jest istotnie wynikiem genialnej wyobraźni, niezwykłej przenikliwości i — co najważniejsze — siły przekonywania, która zmusza biernych odbiorców wrażeń do przekształcenia narzuconych im koncepcyj w czyn, — taka umiejętność jest przywilejem rzadkim.

Czas nieludzki nie zdradza ani w części tak dalekosiężnych aspiracyj. Niniejsza konfrontacja umiarkowanych i w pełni zrealizowanych założeń książki Otwinowskiego z wyjątkowymi możliwościami „literatury profetycznej" nie miałaby uzasadnienia, gdyby nie pewna pokutująca od pierwszych miesięcy powojennych moda, aby ocenę nowych naszych książek nastrajać na ton maksymalnego optymizmu. Owa tendencja, dość często spotykana w czasopiśmiennej krytyce literackiej, jest niebezpieczna i dla krytyki samej i dla książek i dla czytelników. Polega ona na podnoszeniu „ideowej" rangi utworu o parę szczebli wzwyż, choćby na siłę, choćby wbrew jego „własnej" pretensji. Szczególnie — gdy chodzi o wydobycie afirmatywnych dla nowej rzeczywistości momentów, o przydatność społeczną, o przeciwstawienie obecnego porządku przezwyciężonemu bezładowi wczorajszemu. Zamiar w gruncie szlachetny — t y l k o w pierwszych dniach wolności był usprawiedliwiony, a nawet potrzebny. Wówczas tłumaczył się bowiem entuzjazmem odrodzenia, kompensacyjną potrzebą wiary, że „teraz" będzie, musi być inaczej, lepiej. W każdym tomiku, witanym ze wzruszeniem, szukało się oparcia dla tej wiary, wynosiło się jego wartość, jeśli tylko potwierdzał prawo do uzasadnionej pogardy dla lat minionych. Zamącenie obiektywnych proporcji w sądach krytycznych zaznaczyło się zarówno przerostem optymizmu wobec produkcji bieżącej, jak i — odpowiadającą temu nadmiarowi — dewaluacją twórczości międzywojennej. Tak, to niewątpliwie pomagało regeneracji narodowej — wówczas.

Na dłuższą metę taki stan rzeczy nie jest do utrzymania w normalnym, na pokojowych podstawach rozwijającym się życiu umysłowym narodu. Owszem, można sobie życzyć jak najszczerzej, aby twórczość pisarzy upoważniała krytykę do wynoszenia ich wkładu w dzieło przebudowy świata. Ale tylko pod warunkiem obiektywnej sprawiedliwości, bez retuszu. Krytyka nie może być ani niańką dla społeczeństwa, gdy jest już ono na dobrej drodze do zdrowienia, ani impresariem dla pisarzy redagującym prospekty reklamowe. Czas już, aby spokojnie przedyskutować niepokojący problem „krytyki stosowanej" — użytkowej i tendencyjnej.

Sposobność do dyskusji nadarza się m. in. z racji *Czasu nieludzkiego*. Jedno z obszerniejszych omówień tej książki wydrukował *Dziennik Polski* z dn. 9. VIII. 1946, nr 216. Jest to essay Jerzego Broszkiewicza pt.: *Pożegnanie z egzystencjalizmem*. Przy niewątpliwie inteligentnym i wnikliwym ujęciu całości, przy przemawiającej do przekonania ocenie f o r m a l n e j strony utworu, uderza znowu osobliwa skłonność do przyznania Otwinowskiemu tak wybitnego awansu ideowo-społecznego, że czytelnika, który ma świeżo w pamięci jego książkę, musi ogarnąć niepokój i zakłopotanie, czy rzeczywiście *Czas nieludzki* potwierdza aż tak daleko posunięte przeobrażenia w światopoglądzie autora? osiągnięcie aż tak doskonałego stopnia świadomości społecznej? — i, co dla utworu na ważniejsze — czy te przemiany uzewnętrzniły się na kartach książki z taką siłą wyrazu, która by uprawniała do kategorycznego przeciwstawienia *Czasu* tendencjom „egzystencjalnym"?

Nie kieruje mną ochota polemiczna i jeśli zawieszam te pytania nad oceną Broszkiewicza, to tylko dlatego, że krytyczne na nią spojrzenie ułatwia bardziej wyraziste przedstawienie odmiennego poglądu na filozoficzny rezonans książki Otwinowskiego. Dyskusja przydaje argumentom wyrazistości.

Jeżeli przystępuje się do oceny książki z gotową, *a priori* założoną tezą, urobioną

na podstawie ubocznych, poza tą książką działających podniet — to nie trudno ulec wówczas pokusie „ułatwionej", uproszczonej dedukcji: wybiera się wtedy z utworu tylko też przesłanki, które tezę wspierają; inne się przemilcza. Rozumiem atrakcyjność pokusy, aby ukazać Otwinowskiego „od strony" modnego dzisiaj egzystencjalizmu. Rozumiem również, że zarówno opisana wcześniej tendencja „społecznego awansowania" pisarzy, jak i treść ideowa wydanego przed *Czasem nieludzkim* dramatu *Wielkanoc* mogą w sumie dać pochop do zaprezentowania Otwinowskiego jako „nawróconego egzystencjalisty", krocżącego obecnie w pierwszej czwórce awangardy zreformowanego myślenia społecznego. Tym bardziej, że pierwsze jego powieści tak gładko zdają się mieścić w katogoriach egzystencjalizmu — więc sprawa aż się prosi o wszczęcie „procesu rehabilitacyjnego". Im więcej autor *Marionetek* nagrzeszył tym brzydkim, niespołecznym egzystencjalizmem — tym większa i radośniejsza rewelacja, gdy wróci do narodu wyleczony z błędów młodości.

I oto — pierwszy „błąd gramatyczny" — błąd „czasu": w polskiej literaturze międzywojennej nie było takiego p r o g r a m u (a więc: zespołu pewnych haseł czy dążeń wyznawanych przez jako tako związaną nimi grupę pisarzy), który by odpowiadał egzystencjalizmowi francuskiemu a zwłaszcza p o w o j e n n e m u sartryzmowi. Ustalanie analogii pomiędzy bardzo zróżnicowanymi tendencjami personalistycznymi u naszych pisarzy a najświeższą koncepcją filozofów znad Sekwany prowadzi do niepotrzebnego, schematycznego uproszczenia polskich osiągnięć z jednej strony, a do wykrzywienia istoty egzystencjalizmu z drugiej. Sprawy nie ratuje ukucie *ad hoc* terminu „polski egzystencjalizm", choćby nawet jak najdobitniej podkreślić jego umowne i aposterioryczne zastosowanie.

Bo jeśli mowa o Polsce — to może jeden Andrzejewski przedstawiał w swojej twórczości przedwojennej typ zbliżony do dzisiejszych „sartrystów", a to dzięki owej znamiennej dla egzystencjalizmu „wolcie metafizycznej", którą skracał sobie drogę w poszukiwaniu „ładu serca" wśród tragicznej beznadziejności istnienia. Niepokoje Gombrowicza, Schulza, Rudnickiego, Otwinowskiego i innych — to zaledwie, w najlepszym razie, pierwsza „połowa" egzystencjalizmu i jego tezy pesymistyczne, negujące, które jednak nie wyczerpują całokształtu tej filozofii. Natomiast bez uciekania się do Sartre'a łatwo wykryć w międzywojennej literaturze polskiej te właściwości, które, jako charakterystyczne dla ostatniego przed światową katastrofą okresu dekadencji, określiłem pobieżnie w związku z postawą „proustowską".

Popatrzmy teraz na sprawę „od strony" egzystencjalizmu. Naginanie jego tez ku Otwinowskiemu o tyle tylko, o ile to może ułatwić naklejenie na dwóch powieściach: *Życie trwa cztery dni* i *Marionetki* etykiety „egzystencjalnej", wydaje się zabiegiem krzywdzącym bez potrzeby filozofów francuskich. Można myśleć o egzystencjalizmie różnie, nawet bardzo niedobrze, ale jest to — bądź co bądź — próba pogodzenia się z życiem odważna i zasługująca na szacunek. Nie wypada ganić głośno jego stron negatywnych, a przemilczać „resztę" prawdy: że — mimo tkwiący w założeniach pesymizm — stara się on uzasadnić możliwość wyboru i wolności, że usiłuje przełamać tragiczny krąg rozpaczy, że na swój sposób szuka również afirmacji i nie uchyla się od praktycznych obowiązków społecznych. Jeśliby pod tym kątem widzenia popatrzeć na *Czas nieludzki*, to kto wie, czy „pożegnanie z egzystencjalizmem" nie wydałoby się raczej „powitaniem".

Drugi „błąd gramatyczny", popełniony przez Broszkiewicza w akcie kanonizacyjnym, jakim jest poniekąd jego studium o Otwinowskim, jest „błędem trybu". Występuje on w związku z zagadnieniem „trzeciego czasu", czasu ludzkiego, w „przyszłościowych" propozycjach powieści. Można przeczytać *Czas nieludzki* parokrotnie (przeprowadziłem z pełną satysfakcją to doświadczenie) — ale żeby nawet powtórzyć lekturę nie wiem ile razy, da się z całego utworu wydobyć tylko dwa momenty, które — i to pod warunkiem wyizolowania z kontekstu — mogłyby świadczyć o pozytywnym, optymistycznym projektowaniu w przyszłość. Broszkiewicz przytacza obydwa cytaty, usiłując przekonać czytelnika o ich generalnym w książce znaczeniu. Warto się im przyjrzeć na nowo. Pierwszy cytat wyjęty z wypowiedzi Zbigniewa, jednego z przyjaciół głównego bohatera: „Gdyby nie ta ruina i niepewność... musiałbym iść po utartej drodze... nie widząc prawdziwych niezależnych ludzi ani nowych teorii ani w ogóle żadnej prawdy... Przyzwyczaiłem się człowiek, szanował hierarchie i durniów... Nie było żadnego towarzystwa, żadnego życia społecznego. Po tej wojnie wszystko musi być inaczej. Ten czas i ta walka upoważni nas do zajęcia w świecie naprawdę ludzkiego miejsca".

Tyle podaje Broszkiewicz. Posłuchajmy jednak kilkunastu następnych słów: B y-

leby przetrzymać... Czuć, że człowieka ktoś naprawdę słyszy, rozumie... — Ale ani Paweł ani Marek nie słuchali tego, co mówił Zbigniew". Trzeba by przepisać przynajmniej cały odnośny rozdział, aby się uwydatnił ironiczny sens, zawarty w zestawieniu tyrady Zbigniewa z nieuwagą przyjaciół! A poza tym, jeśliby uwzględnić jeszcze przypadkowość, przelotność chwili dobrego samopoczucia, w jakiej Zbigniew wygłosił swoje „credo" i dodać do tego ponury, wypełniony niepokojem nastrój jego towarzyszy — wyszłaby na wierzch stara prawda o samotności jednostki i jej wzajemnej nieprzenikliwości międzyludzkiej. Zresztą Zbigniew nie ukrywa zanadto, że mówiąc o „człowieku", myśli przede wszystkim o sobie: „byleby przetrzymać...". W charakterystyce tej postaci niepoślednie miejsce zajmuje egoizm.

Cytat drugi: przemawia główny bohater *Czasu*, Marek. „To co się nazywa inteligencją, jeśli nie jest równocześnie burżuazją, nie jest niczym w sferze porządku społecznego. Tak przynajmniej było u nas. Na pewno. Teraz będzie inaczej. Ci co zostaną wrosną w krew nowego ustroju. Służyć będą wreszcie swym doświadczeniem i swą samotnością społeczeństwu szerokiemu, powszechnemu".

Dodajmy znowu dalsze zdania: „Tak, jeśli to przetrzymamy, będziemy umieli żyć nie tylko w sobie... Na razie jest jedno ważne: który z kolei?" — Ostatnie pytanie zacieśnia również całą sprawę przyszłości do małej grupki przyjaciół. A służenie społeczeństwu także „swą samotnością", abstrahując od osobliwości takiego sformułowania w ustach nawróconego rzekomo personalisty, zacieśnia ją więcej jeszcze, bo do osoby samego Marka. Marek jest pisarzem. To, co mówi na temat roli inteligenta w przyszłym społeczeństwie, dotyczy nie inteligenta w ogóle, lecz pisarza. Owa „samotność", odrębność, podnoszona ustami Marka parokrotnie, nie utwierdzi czytelnika w przekonaniu co do jego „solidaryzmu społecznego".

Obydwa zresztą cytaty mówią o przyszłości tonem wyraźnie warunkowym, otamowanym przez zastrzeżenie zasadnicze: czy mówiący przeżyje? To osłabia społeczny dźwięk wypowiedzi. Bohaterowie Otwinowskiego nie wyrażają mocnego, niezależnego od własnych losów, obejmującego całość narodu przekonania o jutrze. Oni marzą, oni pragną — ale marzenie może się dobrze obejść bez nadziei i bez wiary.

„Błąd trybu" polega na tym, że „tryb życzący" został zinterpretowany jako „tryb twierdzący". Gdyby się dać ponosić podobnemu „upraszczającemu" i optymizującemu korygowaniu tekstu, można by niejedną książkę o wiele mniej „krzepiącą" niż *Czas nieludzki* spreparować na płomienny manifest woli życia i wiary w Piękno, Dobro, Prawdę i Ludzkość na dodatek.

Tak więc *Pożegnanie z egzystencjalizmem* pozwoliło mi utwierdzić się w przekonaniu co do tego, czego w *Czasie nieludzkim* nie ma: nie ma właśnie „pożegnania z egzystencjalizmem". Pożegnania: — bo nie widzę, aby nowa powieść Otwinowskiego zrywała z jego dotychczasową linią pisarską; z egzystencjalizmem: — bo nie widzę go ani wcześniej, ani teraz.

PYTAMY AUTORA

Rezultatem dotychczasowych rozważań jest możliwość ustalenia, w jakim zakresie, na jakich obszarach rzeczywistości odbywa się przedsięwzięte przez autora poszukiwanie czasu ludzkiego. Bo jednak każda stronica książki świadczy, że zamiar pisarski nie ogranicza się do zadokumentowania nieludzkiego okrucieństwa lat okupacyjnych, do negatywu — że ambicją powieści jest przedstawienie również wartości przeciwstawnych, pozytywnych, równoważących ciężar zła. Wysiłek taki musiał podjąć pisarz-humanista, w przeciwnym bowiem razie ostateczny „moral" utworu oznaczałby przyznanie się do klęski, załamania się człowieczeństwa pod przemocą „nieludzkości"; byłby to moral destruktywny, pesymistyczny, niegodny człowieka i fałszywy wobec historii, która po sześciu latach najcięższej próby rozwiązała „sprawę nieludzką" z pełną sprawiedliwością.

Jakiż jest więc ów zakres, w którym autor *Czasu nieludzkiego* zadeklarował swoją ufność w ład moralny dziejów, w sprawiedliwość, w zwycięską moc człowieczeństwa? Pierwsze emanujące z książki sugestie, niezorganizowane i nieprzemyślane, kierowały nasze spodziewania w stronę „czasu przyszłego". Bliższy wzgląd analityczny wyeliminował jednak transcedowanie w przyszłość, jako formę pozytywnych przekonań Otwinowskiego. Tym samym zacieśnił się krąg możliwości. W oczyszczonym z pomyłek, bardziej skupionym „polu widzenia" postaramy się odszukać ludzką prawdę „nieludzkiego" czasu.

Książkę swoją napisał Otwinowski w r. 1942. Ta data mówi wiele i wiele tłumaczy. Zobowiązuje do traktowania *Czasu* w sposób o tyle specjalny, że uzależniony od współczynników „zewnętrznych", dzia-

łających i znaczących poza dosłownością tekstu literackiego. Ocena ideowej zawartości utworu będzie więc względna. Pierwszym z owych bocznych współczynników, który wpłynął — powiedzmy to od razu — tłumiąco i hamująco na dźwięczność i skalę instrumentu, była wyjątkowo trudna, wydawało się wręcz — beznadziejna sytuacja na frontach Europy. Sukcesy militarne Niemców nie mogły pobudzać do radosnego entuzjazmu. Był to okres wojny wyjątkowo ciężki, a w każdym razie jeden z najcięższych. Trzeba było mieć naprawdę stalowe nerwy i nieprzebrane zapasy „dobrej myśli", nadziei, aby się nie załamać fizycznie i moralnie. Albo trzeba było wierzyć w przepowiednie i cuda — ale ta błogosławiona umiejętność nie każdemu była dana. W każdym razie nie była ona udziałem intelektualistów. — Deprymujące działanie owego czasu nie oszczędziło autora powieści i pozostawiło wyraźny swój ślad w książce.

Inny czynnik negatywny, to suma bolesnych doświadczeń i pesymistycznych wniosków, przeniesiona w czas wojny z lat wcześniejszych. Okres międzywojenny nie był radosną szkołą życia, o czym wymownie świadczą wszystkie relacje postaci powieściowych odnoszące się do ich losów sprzed września 39 r. Dla wielu inteligentów tego pokroju co bohater *Czasu*. Marek, przejście z tamtego etapu życia do lat wojennych oznaczało przeprowadzkę z ponurego sierocińca do kryminału. Przysłowiowa sytuacja „z deszczu pod rynnę".

Wzgląd na okoliczności towarzyszące powstawaniu utworu ustrzeże nas przed stawianiem zbyt wysokich i zbyt rozległych wymagań jego afirmatywnym zobowiązaniom. Tym bardziej, iż jest w książce miejsce, w którym autor zupełnie jasno wyznacza sobie zadanie, jakie swą powieścią pragnie wypełnić. Chodzi więc o to tylko, aby sprawdzić, czy realizacja kwituje zamiar bez reszty. Oto zwierzenie pisarza wkomponowane w wypowiedź Marka: „(Teraz jest tak)... jakby wszystko tamto, co zostało napisane, było kłamstwem i zdradą. Służyło się fikcji. Zamiast służyć tylko człowiekowi, tylko sobie i tylko swoim. Na nic cały dotychczasowy świat... Trzeba znowu wszystko od początku. Wyłapywać tylko te rzeczy najważniejsze, tylko te gesty najbardziej ludzkie... Dawniej zdawało nam się, że są jakieś sprawy ogólnie ważne. Teraz widać, że są tylko prawa własne i prawa wrogie. Żeby pisać, trzeba by nie schodzić z pola walki — a trudno pisać, bijąc się... Cóż mi właściwie zostaje. Wyłapywać te najbardziej ludzkie gesty, rejestrować odruchy przyjaźni, ale ja to zapamiętam..."

Wieje z tych słów ogromne znużenie. Znużenie przeszłością i teraźniejszością. Rezygnacja z heroicznej i bojowej postawy — i usprawiedliwiania się z tej rezygnacji. A w westchnieniu „cóż mi właściwie zostaje" i w parokrotnie powtórzonym „tylko" (odmiennym od owej nikłej „reszty, która zostaje") wyczuwa się smutek i gorycz człowieka, który wie z góry jaki ciężar potrafi udźwignąć, na ile go stać, i który nie odważy się „mierzyć siły na zamiary". I jeszcze: który z owej wiedzy o sobie nie jest zadowolony i boleje nad własną bezsilnością.

JABŁKA JANA KANTEGO

„Wyłapywanie najbardziej ludzkich gestów" i „rejestracja odruchów przyjaźni"; jest to istotnie program pewnej wyraźnie wyróżniającej się „szkoły" humanistów, program, którego rzecznikiem staje się również autor *Czasu nieludzkiego*. Niewątpliwie — humanizm. Wyższej rangi, aniżeli „indywidualistyczny", ale równocześnie na tyle ciasny, aby nie zasłużyć na miano „humanizmu społecznego". W ten sposób odczuwana hierarchia skłoniła mnie do umieszczenia „czasu nieludzkiego" w połowie drogi pomiędzy Proustem a Malraux. Zapewne, gdzieś tam niedaleko od niego zaimują swoje domeny personalizm, egzystencjalizm, sartryzm — ale jeśli wzdragam się przed zniesieniem granicy celnej pomiędzy tamtymi dziedzinami a „filozofią" Otwinowskiego (cudzysłów zaraz wytłumaczę) — to tylko na skutek przekonania o ich rzeczywistej odrębności, uprawniającej do separacji.

Przede wszystkim postawa reprezentowana przez Otwinowskiego nie wyraża się pełnym, skończenie wypracowanym systematem myślowym. Nie układa się w teorię o ambicji intelektualno-poznawczej. Nie usiłuje ogarnąć żadnego „sensu" czy „istoty", zadowalając się sposobem, praktycznym przepisem na życie. Nie neguję bynajmniej jakości intelektualnej podbudowy owego sposobu, bo nie o to chodzi. Wiadomo, że filozofia — to jeszcze coś innego, niż suma wiedzy, inteligencji i wyobraźni. Czasami więcej niż ta suma, czasami mniej — ale co innego. Żaden zresztą „humanizm" nie jest filozofią — może ją charakteryzować, ale jej nie stanowi.

Tego rodzaju postawa należy do odwiecznego, szerokiego repertuaru laickich, chcia-

łoby się rzec również: amatorskich prób, zdążających do ujmowania życia we „własny", samodzielnie wypracowany schemat jakiegoś „porządku". Próby takie podejmowano niezależnie od heteronomicznych systemów prawnych czy religijnych; bodźcem pierwotnym bywały tu raczej względy praktyczne, użytkowe, aniżeli oderwane, „czyste" intencje np. poznawcze. Widomy kształt tych zamierzeń „porządkowych" mógł się wyrazić różnie, zależnie od temperamentu, od siły osobowości inicjatora — mógł się również narzucić otoczeniu i okrzepnąć w zwyczaj. Wydaje mi się, że wiele form życiowych dałoby się w ten sposób wytłumaczyć: prawo zemsty rodzinnej, ceremoniał dworski, honor rycerski jako regulator postępowania i rękojmia zaufania — to chyba przykłady z tej właśnie dziedziny.

Sprawa się komplikuje, gdy ów „sposób" czy „schemat porządkowy" awansuje z dodatkowego aparatu pomocniczego na zasadniczą i wyłączną władzę prawodawczą. Może się to zdarzyć człowiekowi, który — damy na to — na skutek przeżytego kryzysu religijnego utraciwszy wiarę, musi radzić sobie na własną rękę, a nie stać go na dokonanie nowego wyboru wśród pozostających do dyspozycji systemów religijnych czy filozoficznych. Zadowolić się wówczas musi postawą, samodzielnie wykształconą lub przejętą — postawą, która jest czymś złożonym z przepisów praktycznego działania i z eklektycznych elementów teoretycznych. Pomyłki, niewygody, niedorzeczności owych amatorskich improwizacyj niejednokrotnie znamionują się tragicznością — i dlatego chętnie bywają obserwowane przez literaturę. Otwierają przed pisarzem ciekawy, dziwny świat bohaterów mimo woli, męczenników niepotrzebnych wyrzeczeń, ofiary absurdalnych poświęceń, altruistów nie wierzących w sens dobroci, błędnych rycerzy, wojowników za sprawy obojętne, samobójców bez konieczności, morderców z litości, świętych z przypadku... Znajdziemy ich u Dostojewskiego, Hamsuna, Romain Rollanda i u wielu innych; bohaterów „postawy" znajdziemy przede wszystkim u Conrada.

Zbliżamy się do Otwinowskiego. Taka na przykład typowo conradowska postawa „wierności", nie uzasadniona realnie i przez to właśnie tragiczna, czyż nie jest bliską krewniaczką postawy wdzięczności za ludzki gest, za przyjazny odruch? Bohaterowie Otwinowskiego są równie tragiczni w swojej „ludzkości", pozbawionej gwarancji zarówno metafizycznej jak doczesnej, spełniającej się bez nagrody, bez rękojmi „zysku", bez dalekosiężnej nadziei. To patetyczni rycerze bez zbroi i tarcz, w zamęcie walki niespokojni przede wszystkim o to, aby tylko ocalić w sobie nieskalaność obranej postawy. To nic, że ta postawa jest zawieszona jak gdyby w próżni, w samotności — bo przecież śmierć czyha na każdym kroku i każdej chwili może zniweczyć ową „ludzkość" żyjącą tak długo, jak długo bije serce i pracuje mózg jej szermierza; wtedy przyjaźń i wdzięczność i pamięć staną się niczym. Czy pamięć o sobie, przekazana garstce przyjaciół, stanowi jakieś zadośćuczynienie? Oni mogą zginąć w chwilę potem i zakończy się już definitywnie kruchy żywot tych wzajemnych projekcyj. Toteż nie dziwi ustawiczny niepokój postaci Otwinowskiego: „czy przeżyję?" Przeżycie wydaje się istotnie jedynym sposobem ocalenia z zagłady pielęgnowanej w sumieniu „ludzkości". Pragnienie życia stara się osłonić jej migotliwy, chwiejny płomyk przed uderzeniami okrutnych wichrów zniszczenia i śmierci.

Ludzkość!... Gdybyż bohaterowie powieści umieli wyprzemieniować ją poza szczupły zasięg kilku jednostkowych przyjaźni, na pewno doświadczaliby mniej lęków i przerażeń, a ich postawa zyskałaby — poza sankcją osobistej szlachetności, tragicznej, bo wyizolowanej — o wiele wyższą sankcję społeczną. Taki awans, rezygnując z uroków conradowskiego patosu, wyrównałby tę stratę z procentami, zarabiając na niemniej atrakcyjnych urokach szerokiego, celowego i skutecznego działania. — „Sprawa ludzkości" w ujęciu Otwinowskiego przedstawia się jednak inaczej: jest to z kilku ogniw złożony, zamknięty w koło łańcuch, przez który przebiega, wciąż po tym samym obwodzie, tylko owym ogniwom wiadoma energia — przyjaźń, wdzięczność, pomoc. Tak niegdyś, podług legendy, krążył w kółko koszyk z owocami św. Jana Kantego, dopóki poprzez kilka par rąk nie powrócił z powrotem do ofiarodawcy; rzecz w tym — że stałoby się lepiej, gdyby trafił do pierwszego lepszego żebraka z rogu ulicy, skoro żaden z grona świątobliwych mężów nie był dostatecznie głodny.

Zastrzegam się, że „łańcuchowa" forma „ludzkości" nie jest jedyną jej formą na kartach powieści i nie omieszkam w dalszym ciągu uwag wydobyć jej inne jeszcze oblicza i postacie. W każdym razie dookolny układ „sztafetowy" jest układem centralnym. I on decyduje o określeniu postawy bohaterów *Czasu* mianem humanizmu minimalistycznego.

KRYZYS „POSTAW" I „SPOSOBÓW"

„Cóż mi jeszcze zostaje?" — To pytanie Marka zdaje się charakteryzować dobrze całą wewnętrzną aurę książki. Jest to aura celi więziennej. Rozległy świat człowieka wolnego pod naporem zewnętrznego ucisku zdaje się ustawicznie kurczyć i maleć. Człowiek zamienia się w osaczone zewsząd zwierzę. Nagonka napiera ze wszystkich stron, koncentruje się coraz więcej, a człowiek krok po kroku wycofuje się z szerokich horyzontów wolności, traci na terenie, ustępuje — dopóki pole swobody nie zamknie się w wymiarach możliwości jak najmniejszych, jak najbardziej ograniczonych. Ta regresja eliminacyjna, stopniowo wyłączająca, jest właśnie redukcją świata do minimalnej „reszty", która „zostaje". Co i ile ona w sobie zawiera — wiemy już. Ale warto przyjrzeć się również bliżej temu, co zostało człowiekowi wydarte lub z czego dobrowolnie zrezygnował. Zwłaszcza ten drugi punkt oglądu zaciekawia, gdyż poprzez względnie swobodną selekcję, poprzez dokonywany wybór odsłania pisarz przed czytelnikiem mechanizm aparatu krytycznego, jakim się posługuje w ocenie świata i życia, aby w rezultacie — po długiej litanii zaprzeczeń — dojść do wiadomego już, minimalistycznego „tak": gest ludzki, odruch przyjaźni, obowiązek wdzięcznej pamięci.

Przejdźmy pokrótce tę drogę.

Przede wszystkim ograniczającą, selektywną i degradującą tendencję autora dostrzeżemy w swoistym ułożeniu losów ludzkich. Już samo założenie, aby prawdę o „świecie" i o „czasie" (zarówno tym „utraconym" jak i „nieludzkim") wyrazić poprzez losy małej garstki kilku inteligentów — jest w zasadzie uproszczone i dość ciasne. Ale nawet w losach tych paru osób przeprowadza autor daleko pominiętą redukcję: demaskuje w nich i wyłącza spod osądu pozytywnego składniki nie dające się pomieścić w ostateczne „credo" „ludzkiego gestu". W surowej analizie nie oszczędza nawet Marka, który zdaje się przedstawiać samego autora. Przeciwnie: autentyzm introspekcji staje się pierwszą instancją poręczającą prawomocność werdyktu.

Prześledzimy teraz za pomocą wyboru cytatów, po jakim szlaku doświadczeń dochodzą bohaterowie powieści do konieczności minimalizmu życiowego.

Sprawa Marka Str. 13 (powrót z wędrówki wrześniowej do Warszawy). „Bał się coraz bardziej każdego następnego kroku... A jednak szedł — i nie tylko szedł: kierował... Dziwne: jest przecież słaby, nie porywa go żadna przygoda, niebezpieczeństwo nie dodaje mu siły. Zdobywczość, panowanie, władza, a nawet inteligencja są gdzieś poza sferą jego ambicji, jego dogmatów... Czas, który przynagla go i zmusza, jest dla niego wrogim żywiołem. Myśli... nie rzucają się na nowy materiał, nawet w chwilach najważniejszych sądzi leniwie, boi się decyzji. Dopiero, kiedy wreszcie przyjrzy się projektom innych, widzi świetnie ich braki, rozumie, że nic się nimi nie zdziała, że prowadzą do głupstwa, i wtedy musi sam decydować".

Słowa te ukazują aktywność społeczną Marka jako siłę wtórną, sprowokowaną cudzym niedołęstwem i własnym krytycyzmem. Zaznacza się tu ogólny zrąb postawy, której imię: walka z faktem w imię normy — walka z jest na korzyść powinno. Rys, jak na razie, obiecujący, ale już zaprószony obawą — czy wrodzona bierność usposobienia utrzyma się na długo w formie?

Poprzednią, przedwojenną fazę życia Marka ilustrują strony następne (od 20): „Czasy moich studiów to właściwie, widzę, zupełny brak..." Następuje opis: cygańskiego, nędznego życia — ponure, czarną farbą malowane szkice: ciasne mieszkanie, jakowaś pijatyki, błądzenie w ciemnym podwórku w poszukiwaniu wygódki, „koszmar wieczystej męki: niemożność trafienia i podejścia", podarte buty, „początek jakiejś choroby nerwowej" — „...nic. Zupełnie nic. Nawet żadnego żalu i żadnej nadziei": — jak dotychczas — atmosfera *Wspólnego pokoju* Uniłowskiego. Ale: „wtedy już, w czasie tych poszukiwań [w podwórku]... wiedziałem, że trzeba będzie w życiu wydać z siebie coś takiego, co mi pozwoli utrzymać się w sobie, żyć. Co? Nie wiedziałem jeszcze — ale ani studia, które odbywałem, ani gramatyka, która mnie męczyła, nie mają z tym nic wspólnego... Co? Każdy chyba musi zrobić dużo rzeczy bez sensu, długo bez sensu żyć, żeby na jakiś swój sens trafić. Trafia się zawsze nagle.. Swoją wewnętrzną konieczność spotyka się pewnego dnia".

I teraz Marek rozpoczyna opowieść o zdarzeniu, po którym mamy się spodziewać, że objawi ów znaleziony sens: odwiedziny w ambulatorium szpitalnym, opatrywanie skaleczonego dziecka, zakończone jego bolesnym krzykiem „mamo!" W tym punkcie autor zrywa narrację i przenosi snop światła na chwilę aktualną, koncentrując uwagę na najmłodszym uczestniku wrześniowej wyprawy, Wacławie, któremu właśnie nocy poprzedniej wyrwał się ten sam okrzyk

„mamo" — w chwili rozpaczy; wówczas przyjazną interwencją przyszedł mu Marek z pomocą. A więc, poprzez kompozycyjny chwyt, ujmujący te dwa wezwania matki we wspólną klamrę, zwierza autor niedopowiedziany morał opowieści: Marek — pisarz znalazł swój „sens" w gotowości do niesienia ludziom pomocy. Powołanie pisarskie zdecydował się oddać na usługi człowieczemu cierpieniu. — I znowu trzeba by powiedzieć: obiecująco, pięknie — gdyby nie coraz to narastające, egotyczne urelatywnianie owego „sensu" względem własnego „interesu" życiowego („...co mi pozwoli utrzymać się w sobie..."), a z drugiej strony — niepokojąca romantyzacja i irracjonalizacja „trafu", „przypadku", dowolności, jakim podlegają najistotniejsze w życiu człowieka decyzje. — Los Wacława ukaże, jak kruche są rezultaty takiego programu przyjaznych doraźnych interwencji i przyda naszym wątpliwościom nowe argumenty negatywne: samotność jednostki wobec objawów pomocy z zewnątrz, bezskuteczność tej pomocy, niemożność kształtowania cudzego przeznaczenia.

Przybywają nowe trudności, śmierć napiera, życie się kurczy. Niektórzy z grupy przyjaciół zginęli. Rośnie lęk i groza. Raz po raz pojawia się pytanie, „który z kolei?" Ogromnieje poczucie bezsilnej samotności i pragnienie wyrwania się za wszelką cenę poza osaczający krąg przymusu.

Str. 96: „...tu jest jakaś straszna siła, która nas trzyma, żeby jeszcze być. Żeby przecież żyć... Nie, raczej żeby być sobą. Boimy się przede wszystkim utraty tego wewnętrznego związku. Ale działa również coraz częściej... silny głos, żeby zrezygnować, żeby w zespoleniu z siłami zewnętrznymi nie istnieć wewnętrznie... żeby się wyzwolić... Wielka byłaby ulga w takim zatraceniu. I druga rzecz: żeby oswobodzić się wreszcie z konieczności ciągłego wyboru. Żeby była tylko jedna droga przed nami: obowiązek, bohaterstwo. Pewność ma się dopiero wtedy, kiedy jest się w żywiole, w tłumie, w walce".

Najszczersza to chyba wypowiedź w całej książce. Dylemat wyboru. Konflikt dwóch koncepcji: jedna podpowiada łatwiejsze, wygodniejsze wyjście z opresji poprzez rezygnację, poddanie się, zatracenie, poprzez jakoweś pół-samobójstwo za przykładem Wacława — druga ukazuje trudną drogę obowiązku i bohaterstwa. Łatwo odgadnąć na podstawie poznanej już bierności usposobienia Marka, co by jego „naturze" lepiej odpowiadało (mieliśmy już znamienne napomknienie: „...trudno pisać, bijąc się..."). Gdyby autor zdecydował się na utrzymanie konsekwencyj psychologicznych powyższej wypowiedzi, to ostateczny wydźwięk powieści byłby pewnie mniej „pozytywny", mniej „społeczny" — ale kto wie, czy nie bardziej prawdziwy. Bagaż negacji jakim są obciążeni ci inteligenci z *Czasu* wyklucza z góry pełną i widoczną dla czytelnika demonstrację „bohaterstwa" „w żywiole, w tłumie, w walce".

Otwinowski nie wybrał żadnej alternatywy dylematu walka-rezygnacja i skierował swoich bohaterów na drogę pośrednią, każąc im opuścić Warszawę i udać się na wieś. W rozdziale końcowym napomyka o nawiązaniu przez nich kontaktu z partyzantami leśnymi. I w tym rozwiązaniu łamie się jakoś logiczna konstrukcja całości, owa treściowo-formalna „prawda" książki: bo to połowiczne i dyskretnie, ogólnikowo załatwione rozwiązanie nie jest współmierne z wyrazistością właściwego ciągu opowieści. Marek z towarzyszami wyjeżdża z Warszawy nie w porywie „bohaterstwa", lecz z konieczności, ze względu na zagrożone bezpieczeństwo osobiste. To ucieczka Czy i jak zdoła się ten ciąg czynności defensywnych zrehabilitować w lesie — nic dowiemy się już nigdy, bo gromadka przyjaciół weszła w las, a kroczącego w ich ślad czytelnika zatrzymał autor na brzegu boru ostatnią kropką swej książki.

Sprawa Wacława, tego, który odszedł ze świata najwcześniej i niemal dobrowolnie, nie wymaga obszerniejszego komentarza. Wiadomość o śmierci matki, która zginęła w czasie zdobywania Warszawy przez Niemców, łamie go z miejsca. Nadmiar zażytych środków nasennych, zaraz w pierwszy wieczór po powrocie do domu, pogrąża go w sen, z którego się nie wraca. Wacław — to na pewno przed wojną najzamożniejszy, najbardziej wychuchany z grona przyjaciół. Ale i najsłabszy. Okazało się, że obciążenie „czasu straconego" było fatalne nawet wtedy, gdy wyrażało się wygodą, sytością, dostatkiem. Bardziej fatalne, niż obciążenie nędzą i głodem. — Warto posłuchać, jak komentują ten zgon przyjaciele: „Mówi się: środek nasenny. Naturalnie, żeby usnąć. Jedna pastylka, potem druga, trzecia, czwarta... Rozbrat ze świadomością, dekompozycja, która zabezpiecza na zawsze... — Każdy sam za siebie odpowiada. — Nawet wtedy, kiedy już nie może odpowiadać". — Jest to współczucie surowe, a postulat odpowiedzialności indywidualnej rozszerza wyrażoną

już przy „sprawie Marka" prawdę o samotności człowieka.

Równie prosto są sprawy P a w ł a i K l e m e n s a. Pawła musi brać czytelnik trochę „na wiarę", bo ten „wspaniały człowiek", charakteryzowany samymi superlatywami, jest potraktowany nieco konwencjonalnie. Łagodny przybysz z niewiadomych stron, dyskretny i milczący przeważnie towarzysz cudzych rozmów, jest tak kryształowy, że aż przeźroczysty. Wyobraźnią i domyślnością trzeba sobie pomóc w wypełnieniu konkretną treścią jego niewiadomego, zamkniętego w sobie a głębokiego życia duchowego. Niewiele powie nam o nim jego nie tłumacząca się jakoś i raczej niepotrzebna w powieści miłość do żony Marka, Anny, która rozkwitła tylko po to, aby podkreślić tragiczny patos jego niepotrzebnego życia". Już więcej mówi o Pawle jego „uśmiech, który był wyrazem przypadku i wolności, o jakiej Marek marzył" — ale i to mówi raczej o Marku, o oddziałującej na niego, znanej nam już, romantycznej fascynacji „przypadku", „trafu", dowolności. Niepotrzebne życie Pawła znajduje dopiero swoje zadośćuczynienie w akcie poświęcenia się za jednego z przyjaciół, które — jak wszystkie jego czyny — wypływa z owej osobistej „wolności", z tajemniczego dna niewyznanych motywów. Wreszcie jego śmierć w obozie, z naturalistyczną, brutalną plastyką przedstawiona przez Klemensa, który był jej świadkiem, kompensuje poprzedni niedostatek wyrazistości: dopiero tam, wdeptany w ziemię, obryzgany wydzielinami, wydając ostatnie tchnienia — Paweł staje się w i d o c z n y. Jest i w tym zapóźnionym realiźmie jakaś bolesna ironia.

K l e m e n s, o którym słyszy się w ciągu powieści, a który zjawia się dopiero pod jej koniec, uzupełnia i poszerza tę część problematyki, którą przede wszystkim reprezentuje Marek: dotyczy ona psychologii strachu i zasługuje na omówienie odrębne. Klemens, po powrocie z Oświęcimia, wypełnia lukę po odejściu Pawła. Możnaby w tym zastępowaniu człowieka przez człowieka dopatrywać się szczególnego znaczenia afirmatywnego, gdyby nie ta smutna prawda że wyrównanie to jest raczej tylko „cyfrowe". Czy wejście na miejsce jednostki zdrowej, pełnowartościowej osobnika złamanego fizycznie i moralnie, obarczonego ostrymi obsesjami nerwowymi, nienormalnego wprost, oznacza istotnie „utrzymanie ciągłości ludzkiego życia i losu" (Broszkiewicz) — trzeba wątpić.

Więcej uwagi warto poświęcić s p r a w i e Z b i g n i e w a. Ten krzepki pyknik, mieszczuch w szelkach, apostoł praktyczności, majster od aprowizacji, organizator „sposobów", pan domu, ojciec dziecka, trochę despota, trochę egoista, rzutki urzędnik przedwojenny, ciekawski, gaduła, autor krzepiących sloganów — wyróżnia się w powieści prawdziwością typu: człowiek z krwi i kości, jeden z tych, których pamięć przypomina żywo z czasów okupacji. Jest to jakiś daleki, „zmieszczony" potomek sienkiewiczowskiego Rzędziana z dodatkowymi rysami zapożyczonymi od „niewiernego" apostoła Tomasza: nie uwierzy, aż pomaca. Realista. I optymista: „tu Wisła, tu Bug a my w środku — wszystko się j a k o s k o n i e c k o ń c ó w ułożyć musi".

Nie ułożyło się. A raczej układało się tak, że trzeba było z najwyższym wysiłkiem sklecać wciąż od nowa rozsypujący się porządek. I w sensie materialnym i duchowym. Pierwsze niemiłe zdziwienie opadło go po powrocie z „wycieczki wrześniowej" w obliczu domowego bałaganu; jego ufność w ład nie przewidziała zmian. Lecz uporał się z tym i, zasypiając wieczór przy boku żony, pozdrowił świat pełną aprobaty i zachwytu myślą — westchnieniem „życie, życie!" — W tym samym momencie usnął na wieki kuzyn jego żony, Wacław. — Tak: ironia, gorzka ironia.

Potem przyszedł strach, na który jego praktyczne sposoby nie wystarczały. Począł się ratować teorią — on, realista! „Po pewnym czasie rozmowy z Markiem stały się dla Zbyszka n a r k o z ą. I uwierzył w moc oczyszczającą teorii. W t e o r i a c h n i w i d z i a ł j u ż s a m e g o s i e b i e. — Cóż — mówił — gdybym teraz nawet ja z kolei, nie na mnie świat się kończy. Ofiary muszą być. Najważniejsze: przyjąć teorię zwyciężyć. Ludzie, którzy zostaną, znowu będą ludźmi".

Sprawa jest ukazana bez osłonek. To piękne słowa — to tylko samoobronna narkoza. „Teoria broniła przed szaleństwem" — potwierdza sam autor.

W tej postawie nie umiał się zresztą n. długo utrzymać ruchliwy Zbigniew. Próbował zaraz przerobić teorię na „sposób", na praktykę. Chciałby — na praktykę gadulstwa. Byleby „czuć, że człowieka ktoś słyszy"... ale wiemy już, że „ktoś" nie słyszał.

Wreszcie przychodzi najgorsze: Paweł poświęcił się na niego, dał się za niego zabrać. I oto zwalił się na barki ciężar, którego Zbigniew w swoim praktycznym sposobie myślenia nie przewidywał. To było coś zupełnie nowego, z jakiegoś innego świata: dług zaciągnięty, a nie do oddania. Ra

chunek nie do rozwiązania. Sprawa na wieki nie do załatwienia. „Patrzył na siebie, jak na obcego człowieka. Zrozumiał, co mogli widzieć, patrząc na niego: Marek, Zygmunt, Paweł. Widzi siebie oczyma tamtych... siebie – tłumaczącego wszystko, nawet to, czego wytłumaczyć nie można, ...siebie — zawsze szczęśliwie pominiętego przez ów los". I nie dziw, że na pytanie Stefanii, zadziwionej jego niezwykłą zadumą co mu jest — krzyczy „straszne!" i wybucha okropnym płaczem.

Czy ciężar takiej ofiary zrównoważy Zbigniew talerzem zupy, podsuniętym głodnemu przyjacielowi, bochenkiem chleba, banknotem chętnie wyjętym z portfela? Nie zrównoważy. Zawsze już cisnąć go będzie wdzięczność ponad siły, wdzięczność o gorzkim smaku własnej winy i grzechu. „Ludzki gest", „przyjazny odruch" — mało, za mało. — W taki to sposób autor *Czasu nieludzkiego* własnymi dłońmi burzy ostatni, kruchy bastion „postawy", ową „rezerwę" która została A przynajmniej wywłaszcza zeń Zbigniewa.

Pozostaje już tylko Zygmunt, najbliższy i najdawniejszy przyjaciel Marka. Zrównoważony, opanowany „mocny charakter". Sensat. Empirvk. Wyznawca doświadczenia, konkretu. W książkach „lubi przede wszystkim opisy... Chce największej prawdy obrazu, nie dowierza ogólnym refleksjom autora". Te cechy predestynowały go na konspiratora i człowieka walki — on jeden z całej grupy miał kontakty, nie określone bliżej przez autora, z organizacją. On również był autorem oryginalnej koncepcji obronnej, wyrażającej się hasłem „na zewnątrz": chodziło o to, aby usuwać się natychmiast z kręgu objętego przez wroga ingerencję i uwagę, choćby ta uwaga dotyczyła spraw cudzych, a nawet z punktu widzenia bezpieczeństwa — obojętnych. I oto ów rozważny, mądry statysta ginie w czasie obławy w czasnym podwórku kawiarnianym od kuli, której zabrakło w obrazie ucieczki. Obraz nie zastąpił przewidywania. — Cena tej śmierci? Jeden trup Niemca i jedno bezimienne bohaterstwo więcej. I jeszcze pamięć przyjaciół serdeczna pamięć jego „najbardziej ludzkich gestów", chętnej rady, pomocy pieniężnej, pożyczonego rewolweru... mało, zbyt mało. — Tak: tu też ironia, bolesna, gorzka ironia. Może nieświadoma nawet.

Z postaci ważniejszych godzi się wspomnieć jeszcze dwie postacie kobiece — żony Marka i Zbigniewa: Annę i Stefanię. Są to, obydwie, klasyczne kapłanki domowego ładu, ciche, wierne towarzyszki życia. Wspaniałe zdrowie, mocny sen, troska o spiżarnię, organizowanie życia powszedniego, „układanie dnia i nocy w korycie praktycznym, przyzwoitym" — oto co charakteryzuje mniej więcej i jedną i drugą. Poza odruchami gościnności nie zdobywają się na mocniejsze samodzielne działanie. Ich spokój i opanowanie wobec dramatycznego nurtu wydarzeń aż zadziwia, a niekiedy żenuje nawet. Ustawione w głębi sceny, unieruchomione jak gdyby, z powściągliwym umiarem dorzucają do kwestyj głównych bohaterów rzadki i skąpy komentarz. Nie buntują się, nie wyrzekają, nie demonstrują gwałtownych emocyj — one tylko wiedzą i stwierdzają — niby bezimiętny *chorus* w antycznej tragedii. — Ta szczupłość wyznaczonej im roli jest przecz jednym przyczynkiem do wysuniętej kwestii minimalizmu, wyrażającego się w powieści w różnych postaciach.

ANTISTREPTINA STAREGO MITLA

Równolegle z dyskredytacją postaw reprezentowanych przez główne postacie książki odbywa się taka sama redukcja *ad minimum* wśród „sposobów życia" zaznaczonych bardziej marginesowo, bądź to za pośrednictwem figur drugoplanowych, bądź przy okazji referowania ubocznych, epizodycznych zdarzeń.

Śmierć Aleksandra, poniesiona w wyniku jego zadufania w praktyczną skuteczność taktyki wojskowej, nastręcza sposobność do krytyki schematyzmu regulaminowego, naiwnej wiary w wartość sztucznych, wyuczonych przepisów: „...w wojnie nie ma dogmatów... tworzą się nowe prawa taktyki zarówno dla wodzów armii jak i dla cywilnych grup partyzanckich, nawet dla człowieka. Przede wszystkim dla człowieka". Samodzielna, indywidualna pomysłowość ma zastąpić prawidła i wzorce zespołowe, ogólne.

Następnym, w „stronicowej" kolejności książki napotkanym „sposobem", najostrzej ze wszystkich potępionym, jest dewocja, zwłaszcza jej forma gromadna, uprawiana z szczególnym upodobaniem przez kobiety w obliczu bezpośredniego zagrożenia. Owe eksplozje pobożności, niewiele wspólnego mające z modlitwą, wybuchające jako zbiorowa psychoza wśród niesfornego tłumu, w zbiegowiskach niezorganizowanych i ogłupionych strachem, napełniają autora gwałtownym obrzydzeniem. W czasie bombardowania dworca warszawskiego ta pamiątkarska pobożność objawiła się w kształcie monstrualnej manifestacji nonsensu: „Wzrastał, wlewał się do mózgu jakiś specjalny

szept kobiecy, straszne pacierze, szatańskie plotki, przeciwne wszelkiemu bogu". Co mówi o tym Marek: „Dewotki — ich nabożność zawsze wydawała mi się podejrzana. I rzeczywiście w chwilach specjalnej próby załamują się najszybciej... Ich modlitwa staje się urągliwa, przeradza się w sprzeciw. Chwila wielkiego niebezpieczeństwa — to... chwila... naprawdę boska... w chwilach kataklizmu Bóg jest o krok. Niebezpieczeństwo jest jak gdyby pomostem do Jego skupionej obecności. Głos skomlący na pół, na pół urągliwy — to tchnienie uciekające od bliskości Boga".

Antyintelekrualizm bezdusznego praktykanctwa słusznie oburza Otwinowskiego. Szkoda tylko, że w swojej książce poprzestał na krytyce najbardziej zwulgaryzowanej postaci religijności, że nie przeciwstawił jej — dla pełni dyskusyjnej — szlachetnej modlitwy wierzącego człowieka. „Modlitwa cyframi" czy tabliczka mnożenia uprawiana przez Marka jest zbyt specjalną formą zastępczą i owej luki w problematyce religijnej nie wypełnia.

Równą awersję odczuwa autor do innego produktu niewieścich zgromadzeń: do nieodpowiedzialnego plotkarstwa, szerzącego niesprawdzone pogłoski i brednie. Praktyka uprawiana systemem bardziej kameralnym niż poprzednia, z tłumikiem, ale równie obrzydliwa i nużąca: „...ten tłum kobiet umiał nękać przy pomocy szeptu. Wtedy [na dworcu] to była modlitwa i zgroza — dziś niby spokojne spostrzeżenia i płaskie wróżby, ale przede wszystkim szum..."

Inną chorobą społeczną był „infantylny obłęd" najtańszego, najgłupszego i płaskiego pseudo-patriotyzmu, obłęd grasujący po mieście, szerzący się wśród hołotki uliczników, oberwańców i pijanic. Scena z pijanym włóczęgą pokrzykującym „...niech mnie Pan Bóg ciężko skarze i niech mnie zaraz cholera weźmie, jeśli nie jestem żołnierzem polskim" na przemian z „ai itla" i wymysłami na *volksdeutschów*, podejmowanymi z entuzjazmem przez rozwydrzoną, okrutną dzieciarnię — to istotnie z precyzją i prawdą obserwacyjną oddany strzęp okupacyjnej rzeczywistości. Z takiego „źródła infantylnego obłędu", groteskowo bzdurnego, brała nieraz początek groza masowych represyj.

Ale — z drugiej strony — zawodził również nieraz i wprost przeciwny „sposób", polegający na hyper-ostrożnym obwarowaniu się chroniącymi papierami urzędowymi. Groteskowa i tragiczna historia Garbusa, sąsiada Marka, ukazuje złudną wartość bezpieczeństwa zbudowanego na „ausweisach". Ten lojalny urzędnik magistracki, chełpiący się swą legalną pozycją i dokumentami, nie uniknął złego losu. Kogo oszczędziła reguła terroru, tego zniszczył wyjątek pomyłki.

Dziadek Wacława, stary, zdziecinniały Mitel, wierzył w uniwersalną moc antistreptiny. Zalecał ją wszystkim dookoła na wszelkie dolegliwości fizyczne, a nawet duchowe. Antistreptina leczyła wszystko, uzdrawiała z wszystkiego. Za wyjątkiem śmierci. — Toteż, gdy uderzyła w Mitla trzecia po utracie córki i wnuka śmierć, śmierć Pawła — „staruszek rozprzęgł się... w najgorszy sposób. Powtarzał „to już za dużo" i płakał. W tym płaczu drobniał i tracił stanowczość. Topniał w woli i słowach, starzał się z minuty na minutę". Zapomniał nawet, biedak, o antistreptinie.

Antistreptina starego Mitla — to prawie symbol: symbol niewspółmierności wszelkiego „sposobu" w stosunku do potrzeb, do konieczności tego „nieludzkiego czasu". Pastylki tyle mogły pomóc w ciężkiej chorobie człowieka, ile w chorobie świata pomagał „gest" i „odruch" jednostki. Stefania krająca chleb dla głodnego Marka, pojedyncze szlachetne, a nawet bohaterskie czyny Marka, Zygmunta, Zbigniewa, Pawła, układające się w zamknięty rachunek wdzięczności, rachunek ich wzajemnych wobec siebie zobowiązań — to obrazy prawdziwie piękne, fakty godne głębokiego szacunku, ale nie otwierające szerszych społecznych perspektyw.

Pomijając ogólnikowe napomknienia, znajdziemy w powieści tylko dwa czyny, których ofiarność, nie uwarunkowana względami osobistej zażyłości, posiada cechy bezinteresownego, prawdziwie ludzkiego działania społecznego. Pierwszy z nich — to uratowanie przez kolejarzy znalezionego na śmietniku miejskim skatowanego przez *gestapo* Marka. Czyn drugi — to gościna udzielona bieżeńcom przez imponującego, patriarchalnego starca-wieśniaka. O tej gościnie szeroko opowiada towarzyszom Marek, przy czym — rzecz szczególna — do opowieści zachęca go „nieobecność Zbigniewa, jedynego świadka" i współuczestnika w owym epizodzie. Nieobecność ta „pomagała raczej śmiałości autora (tzn. Marka), który mógł teraz zamknąć po swojemu". Słowa „autora" i „po swojemu" nasuwają, może niesłusznie, podejrzenie, czy aby Marek-pisarz nie wystylizował nieco tego zdarzenia, czy mu nie przydał literackiej ornamentacji? Jeżeli nie — to dlaczego krępował się Zbigniewem? — To są zresztą drobiazgi. Tak czy inaczej — w mitologizującym, legendowym tonie swej opowieści, któ-

ra uwznioślającą metaforyką zamienia chłopską izbę w Niebo, a jej czcigodnego gospodarza w Boga-Ojca — wyraża Marek jedną istotną prawdę: jak bardzo tego typu zjawiska uważa on za wyjątkowe, niezwyczajne, dalekie od potocznej rzeczywistości. A może także wobec własnej niemocy i lęku przed ciężarami odpowiedzialności spowiada się Marek tą piękną alegorią ze swojego znużenia, z tęsknoty za ładem i bezpieczeństwem dzieciństwa i z tęsknoty do dziecięcej bez-odpowiedzialności...

Cóż, kiedy droga do takiego Nieba nie była na codzień dla żyjących w czasie nieludzkim. Osaczonym i szczutym pozostawała inna droga, we wręcz przeciwnym kierunku: do schowków, do kanałów — pod ziemię, tak, jak to pewnego dnia określiła Anna: „wzorem szczurów, lisów i mrówek".

MONOGRAFIA STRACHU

„...Strachem szczurów, lisów i mrówek..." — wtóruje Annie autor.

Rzecz znamienna i godna podkreślenia: *Czas nieludzki*, książka o przeżyciach ludności cywilnej czasu wojny, najwięcej uwagi użycza analizie najbardziej upokarzającego człowieczeństwo, najwstydliwszego uczucia: strachu. Powieść Otwinowskiego — to monografia strachu. Autor podjął ten problem odważnie i szczerze, jak nikt dotąd. Jego wiedza o strachu jest pełna i wnikliwa, ogarnia całą rozpiętość odcieni od niepokoju po przerażenie i obsesję lękową. „Nieludzkość" przedstawionego czasu została tym sposobem uwypuklona nie tyle od strony jej przyczyn, od strony wrogich represyj, ile przede wszystkim od strony skutków. Ten najmocniejszy, przewodni w powieści motyw uczuciowy i nastrojowy: groza — jest jeszcze jednym dowodem, że książka Otwinowskiego dokumentuje przede wszystkim n e g a t y w wojennej rzeczywistości. Lecz w tym zakresie zdobywa się na taką odkrywczość i wnikliwość, że — dzięki wzbogaceniu naszej wiedzy o człowieku — ów negatyw nabiera pozytywnej, bo poznawczej wartości.

Głównym „bohaterem" strachu, jego najczulszą stacją odbiorczą, rejestratorem, notującym najdelikatniejsze wahania jego ciśnień — jest Marek, główny bohater książki. To też ma swoje znaczenie dla ideowego sensu książki, bo taka rola pozbawia powieść z góry, automatycznie po prostu, tych możliwości afirmatywnych, jakie tylko przez odpowiednią kreację centralnej postaci można osiągnąć. Tym bardziej, że w strachu towarzyszą Markowi prawie wszystkie postacie książki.

Niesposób na tym miejscu zająć się obszerniej całym bogactwem środków, za pomocą których osiąga autor pełnię realistycznej i psychologicznej prawdy o strachu. Jest to kopalnia problemów. Strach, jako funkcja wyobraźni — strach, źródło ogólnej psychozy podejrzliwości i nieufności — fizjo-kinetyka strachu (świetne rozdziały aresztowania i śledztwa) — uczucia towarzyszące (pragnienie cofnięcia „złego kroku", zatrzymania czasu, zazdrosne czepianie się w chwili niebezpieczeństwa najbłahszych objawów „normalności", zwyczajności życia jako „obrazów zupełnego szczęścia"...) — kompensacje lękowe (Anna, czekając z niepokojem na męża, ratuje się wzbudzaniem w sobie urazy i rozżalenia za jego „spóźnienie") — sposoby walki ze strachem („...wewnętrzny paraliż. Zwrócić się myślą do czegoś bardzo odległego, wzniosłego. Może to być nawet wiara w cuda", — „koncentracja na szczególe ubocznym", „modlitwa liczbami"...) — oto niektóre zaledwie z ciekawych zagadnień.

Pragnę jeden tylko moment poddać dyskusji. — Marek, przeżywający podczas bezsennych nocy obsesyjne ataki strachu, kryje się z tym przed Anną, która ze swej strony udaje z litości, że się niczego nie domyśla, że o niczym nie wie. Anna markuje krzepki sen: „d l a s p r a w y p o r z ą d k u cierpiała w milczeniu, kłamała, bo „strach musi mieć swoje granice, w s t y d m u s i b y ć w s t y d e m. I jedno i drugie musi być wyłączną własnością samotności człowieka. Marek nie obudził Anny. Bo między dwiema samotnościami ludzkimi stoi porządek niemożności, który znaczy wiele. Marek n i e m ó g ł obudzić Anny". — Tę samą kwestię podnosi autor w związku z Klemensem, który, wróciwszy z obozu, nie potrafi utrzymać nerwów na wodzy i objawia, mimiką i słowami, ustawiczny lęk, żenujący otoczenie. On sam zwierza się przed Markiem: „matka mówiła, że to wstyd po prostu. Że powinienem tego nie mówić. Zapomnieć".

Można zakwestionować słuszność tych rygorów, którym autor zdaje się udzielać swojego *placet*. Mają one wygląd najwyższej dumy, ale — zbyt drogo opłacane — przecież nie wydają się konieczne dla interesu „ludzkości", której pisarz usiłuje świadczyć. „Wstyd musi być wstydem — dla sprawy porządku". Lecz jest chyba jakaś istotna, choć delikatna różnica pomiędzy słowami „człowieczy" a „ludzki". I strach i ambicja i wstyd Marka są człowiecze, ale nie są ludzkie. „Litość" udającej sen Anny też nie jest ludzka. Bo w pojęciu „ludzki" jest ten

ważny odcień relacji, odniesienia podmiotu do kogoś drugiego, odcień zasadniczy dla sprawy pomocy i przyjaźni, a więc dla sprawy, z której autor *Czasu* uczynił ostatni szaniec przed naporem „nieludzkości". Zresztą sam pisarz, doskonały psycholog, ukazał na przykładzie Klemensa regeneracyjny wpływ przyjacielskiego, szczerego zwierzenia. Nie naruszyło ono przecież ludzkiej godności, a pomogło do częściowego bodaj wyzbycia się fobijnych urazów i sprawiło, że Klemens „mógł być znowu z ludźmi — po ludzku".

Tak więc posępny cień zawieszony nad nocnymi lękami Marka i milczeniem Anny dołącza się znowu do cieni już ukazanych, zagęszczając mroki samotności ludzkiej. — I równocześnie jest to jeszcze jeden wyłom w ograniczonej już i tak do minimum postawie „gestu" i „odruchu".

DEFILADA RYTMÓW

Obszerność uwag odnoszących się do treści *Czasu nieludzkiego* jest spowodowana wyjątkową sytuacją, w jakiej znaleźliśmy się po wojnie, sytuacją, w której organizowanie zburzonego ładu moralnego jest pierwszą potrzebą i pierwszym wspólnym zadaniem i pisarzy i krytyków. Ale uwagi te nie wyczerpują zawartości książki. Z pełną dla jej autora satysfakcją godzi się przyznać, że owa powieść o skromniutkiej objętości jest bogatym skarbcem wielu cennych, nierzadko odkrywczych a zawsze interesujących wartości formalnych. I — co ciekawsze — uważniejsza analiza odkrywa u Otwinowskiego takie właściwości, których mu się na ogół nie przypisuje. Bo w potocznym obiegu najczęściej powtarzają się zwroty o jego „konstruktywizmie", „lapidarnej oszczędności słowa", o najsurowszej dyscyplinie intelektualistycznej. Otóż — okazuje się, że równie mocno wyrażają się w prozie Otwinowskiego bardzo różne od wymienionych właściwości.

Rozpocznę od charakterystyki momentów, stojących na pograniczu treści i formy.

Jednym z nich, zasługującym na uwagę, jest „miejski" charakter obserwacyj, opisów, metaforyki. Jest i w tym przejawie jakiś dodatkowy komentarz do „ograniczającej", „zacieśniającej" tendencji książki. — Akcja powieści rozpoczyna się i kończy na wsi. Ale wieś, oglądana „miejskim okiem" Otwinowskiego prezentuje się w swych cechach typowych, uogólnionych przez konwencję i raczej *a priori* idealizowanych, antycypowanych, aniżeli naprawdę w i d z i a n y c h. Wieś występuje przede wszystkim jako zjawisko zakrzepłe w t r w a n i u, w rozlewionej, roślinnie wegetatywnej stałości i niezmienności. Jest to trwanie skupione jakoś samo w sobie, nachylone ku własnej głębi, niezależnie, samo dla siebie znaczące. Trwanie pulsujące powolnym, jednostajnym rytmem — i wszech-wiejskie.

„...Od wsi porykuje s o b i e, j a k c o d z i e ń, bydło"; „stodoła otwarta na oścież, w obu drzwiach pole i niebo, obie drogi t e s a m e. W s z y s t k o, j e d n o którędy. Krowy porykują j a k c o d z i e ń; „...tu było zacisznie, bezpiecznie, ludzko. Przy kuźni stało kilku chłopów... radzili, j a k c o w i e c z ó r, psy poszczekiwały na krańcach wsi, dzieci piały s w o j e hymny"; „zbliżał się wieczór i powietrze pachniało, j a k w s z ę d z i e w P o l s c e — lasem, dymem, miodem"; „trzeba było mieć łzy w oczach, gdy się oddychało tym powietrzem. Wielki, związany zwiewnością ziemi spokój, zabezpieczał nareszcie przed strachem"; kiedy indziej znów niezmienność krajobrazu, zestawiona z myślą o inwazji Niemców, napawa autora otuchą i wyrywa z jego ust pełen radosnego tryumfu okrzyk: „hej, Niemcy, patrzcie, widok, widok i nic więcej. Nasze górą". Ten sam nastrój przesyca wspomnianą już wcześniej opowieść o gościnie u chłopa-patriarchy; ów gospodarz jest wystylizowany na jakąś istotę trwającą poza czasem i przestrzenią. — Wisła, płynąca „spokojnie, niewzruszona", wywołuje te same przeżycia elementarnej stałości, choćby ją nawet oglądać w środku Warszawy.

Samo jednak m i a s t o jest właściwym środowiskiem, z którym odczuwanie pisarza nawiązuje istotny, bezpośredni kontakt. Mimo że powracającemu doń Markowi jawi się w wizji pełnej akcentów strasznych i przerażających („miasto, upiorne kamienice przedmieść, oczy czujnej policji, przymus, ciągła regulacja...") — to jednak w tym „świecie jakby podzielonym na strefy" (znów ograniczająca selekcja!) tylko miasto jest właściwym dla jego życia terenem. Wieś — to spokój, bezpieczeństwo, rekreacja; miasto — to prawdziwe życie. Myśląc o konieczności powrotu do Warszawy — ujmuje to Marek w takie słowa: „trzeba iść dalej w g ł ą b t e j z i e m i i w głąb jej trudnych przeznaczeń". Głąb ziemi! Znamienny dla miasta awans.

I dopiero atmosfera Warszawy wyzwala w pisarzu zdolność do pełnego plastyki realizmu opisu; przytoczę dwa przykłady, ciekawe jeszcze przez szczególną preponderancję wrażeń węchowych, uczulonych na jadło — rys charakterystyczny dla minionych lat głodówki: „Nagle zatęsknił za spacerem:

pójść w śródmieście, zmieszać się z tłumem, zobaczyć normalny ruch, pośpiech — jak niegdyś(...) Zapachniało gotowanym kapuśniakiem(...) Para z garów kapusty i zupy rozsadzała ściany i zacierała niski sufit. Powietrze w otwartych oknach wpychało z powrotem ciężki zapach jadła do stołówki. Wchodzący pławili się, kroczyli w nim..." — „...Pachniało po staremu jesienią w mieście: owoce ze sklepików i straganów, przyjemna stęchlizna starych sieni, kiedy pierwsze ranne chłody przepędzają letnie ciepła i łączą się z zadawnionym chłodem murów. Z okien kuchennych szedł zapach smażonego oleju, zbyt ostry w zamknięciu, przyjemny, gdy łączy się z zapachem klimatu".

Miasto ewokuje w Otwinowskim w mocniejszym stopniu niż wieś wzruszenia patriotyczne, skojarzenia i refleksje na temat Polski, narodu... Podniety dostarczy mu to wypełniona książkami biblioteka, to znów kuchnia ludowa; tym drugim razem powstaje ciekawa uwaga, kiedy Marek z racji społecznej różnolitości stołowników stwierdza, że „na każdym piętrze egzystencji znajduje się dla kogoś o j c z y ź n a". Ale i w tej refleksji tkwi znane nam upodobanie do specyfikacji.

Ale — obok tendencji redukcyjno-ograniczającej, intelektualistycznej i racjonalizującej, ujawnia się w powieści, nawet poprzez formę, tendencja biegunowo przeciwstawna, którą można by nazwać tendencją „irracjonalnego scalania". Zaciera ona z powrotem granice poczynionych podziałów i spowija realne „klasy" faktów i zdarzeń w dymną osłonę tajemnicy, zagadki metafizycznej, uchylających się spod penetracji rozumu i woli imponderabiliów. Ten jakiś „sens niedomówiony", niewyrażalny, wpisuje się pomiędzy wiersze dosłownego tekstu, przecieka poza jego marginesy, usiłuje znaczyć więcej, aniżeli nazywa. — Otwinowski lubi słowo „ekwiwalent": zdaje się ono bodaj określać nieźle ową nadwyżkę „niewyjaśnionego", przydaną trzeźwej i sceptycznej na ogół postawie zasadniczej.

Tak więc — czy to będzie śmierć Wacława, czy wizyta Pawła u nieznajomej dziewczyny, która go jak gdyby „wciągnęła" siłą wzroku do swego mieszkania (epizod prawie meyerinkowski — tym więcej, że po jakimś czasie i Marek przekracza bezwiednie bramę tego samego, „magnetycznego" chyba domu) — czy „dług wdzięczności" zwrócony przez Marka nieżyjącemu już Zygmuntowi, czy niezwykłe, przypadkowe niby a na pół cudowne spotkanie Klemensa, czy ów „nocleg mistyczny" w rajskiej chałupie — we wszystkich tych zdarzeniach (a jest ich więcej) rzeczywistość realna wtapia się swymi brzegami w jakieś inne wymiary bytu.

Do zakresu podobnych zjawisk należy sprawna, jakby telepatyczna domyślność rozmówców, porozumiewanie się prawie „na migi", uprzedzanie cudzych myśli, „wyjmowanie sobie z ust" jakichś powiedzeń. — „Cień ekwiwalentny", imponderabilny a wiadczy, nie tylko że faktom towarzyszy, ale je wyprzedza. Ostatni wieczór przed aresztowaniem i wywiezieniem Pawła pulsuje tajemniczą zapowiedzią katastrofy. Nim się dokonało zdarzenie, już pobrzmiewa jego złowieszczy refren: „Przeszedł jakiś pan z synkiem. — Tatusiu, jutro nie będzie pogody. — To nie, i tak pojedziemy, synku. — Pojedziemy — myślał Paweł. Trzeba jechać. Tak, tak, pojedziemy, synku...".

Werset „jutro nie będzie pogody" wplata autor nieraz w tok obojętnej, takiej sobie zwyczajnej narracji, niepokoi nim, zastrasza — chociaż jeszcze tego wieczoru „niepogoda" ma tylko swoje dosłowne, barometryczne znaczenie. Podobny „chwyt" wiązania zjawisk konkretnych z treściami przeczuć czy w ogóle zjawisk innowymiarowych powtarza się w powieści nie jeden raz. — „Nie ma absolutnych przypadków" — myśli Marek spotkawszy Klemensa — „przypadkiem jest tylko to, czego umysł ludzki nie zdołał jeszcze ogarnąć, czego słaba pamięć i mała perspektywa nie zdążą skojarzyć". Zdaniem tym stara się autor zracjonalizować ową „cudowność", „dziwność" życia — ale z dugiej strony nagromadza zbyt wiele fenomenów nie dających się przez „umysł ludzki ogarnąć".

Do tej kategorii wliczyć by można również fakty, które, choć w istocie naturalne, bo opatrzone stemplem naukowej psychologii, służą także tendencji „scalania irracjonalnego", łącząc elementy różnych rzeczywistości i wymiarów: tu należą marzenia senne z ich bogatą symboliką („zaporowe" sny Marka), oraz takie zdarzenia, jak powrót Klemensa do domu wuja: zapomniał ulicy, numeru domu, błąkał się do nocy; aż wreszcie znużony przystanął i popadł w bezmyślne odrętwienie — ale właśnie naprzeciw kamienicy, której szukał.

W sumie — wszystkie tego rodzaju momenty dokumentują aż nadto, że mimo niewątpliwą dyspozycję racjonalistyczną Otwinowski bynajmniej nie zerwał ani z ogólną międzywojenną tradycją literacką, operującą z upodobaniem surrealną, poetycko-romantyczną wizją świata, ani ze swymi pierwszymi książkami. O jakimś „przełomie", „pożegnaniu" czy „nawróceniu" nie ma mowy. Rozwój pisarza przebiega konse-

kwentnie, ale bez nagłych skoków. Jest to normalna, stopniowa ewolucja.

Co najwyżej, można mówić o większym nasileniu pierwiastków intelektualistycznych i zastosowaniu męskiego, umiarkowanego rygoru w używanych środkach formalnych. W porównaniu z *Życie trwa cztery dni* czy *Marionetkami* najnowszy utwór wydaje się więcej „klasyczny". Deformacja rzeczywistości jest tu ledwo zaznaczona, dyskretna, zawsze „czytelna". W a ż n o ś ć rzeczy przesunęła się z ich k s z t a ł t u na z n a c z e n i e, stąd i realizm Otwinowskiego ujawnia się o tyle, o ile wspomaga dyskurs filozoficzny lub psychologiczny. Świat widziany wprost nie zatrzymuje nigdy uwagi pisarza sam dla siebie, wyłącznie — obchodzi go dopiero jako *comparandum* podmiotów myślowych, jako ich ilustracja czy metaforyczny wykład. Ale nawet użyty w ów wtórny, pośredni sposób ujawni czasem swą urodę niespodziewanie, niby daleki pejzaż, odbity w uchylonej do wnętrza szybie („...sen wisiał w zapachu jabłek..."). Czasem będzie to piękny skrót syntetyzujący, jak np. przytoczone już zdanie: „Zbliżał się wieczór i powietrze pachniało, jak wszędzie w Polsce — lasem, dymem, miodem".

Rzecz drobna, ale charakterystyczna dla postawy autora-intelektualisty: jego stosunek do dzieci. Nie ma w nim serdecznego i życzliwego zaciekawienia, cechującego większość kobiet-pisarek i uczuciowców. Małemu Jackowi, synkowi Zbigniewa, poświęca się trochę pobłażliwej, nie pozbawionej ironii, uwagi — ale i to pewnie dlatego, że Jacuś należy jak gdyby „do rodziny". Inne dzieci nie cieszą się łaskawym okiem: są to okrutne, złośliwe stworzenia — prześladują żebraka, wypisują po murach głupstwa, znęcają się nad małym Żydkiem; dzieci wiejskie są „brudne" i „pieją" jakieś tam „swoje hymny"; kiedy indziej mówi się z przekąsem o „niecierpliwych, chaotycznych sprawach dzieci". — Tym więcej odbija się przez porównanie sympatia dla zwierząt: dla biednych, zjeżdżonych na śmierć koni, dla pieska Owsickich.

Wyrazem intelektualistycznej dyscypliny jest bezwzględnie stosowany w narracji, w opisie, w dialogu — skrót; kondensacja wyrazu mieści się zawsze w wymaganych granicach zrozumiałości, zawsze jest celna i akuratna. „Szli ulicą, były tu sklepy na przemian złotnicze i ze słodyczami. Ulica Złota. Pierścionek Anny nie budził entuzjazmu". Wie się od razu: s p r z e d a j ą pierścionek; tu nawet nazwa ulicy „Złota", ma swój (znowu „ekwiwalentny") sens. Doskonałe są skrótowe elipsy narracji i dialogów: „Gospodyni podeszła do siedzących z cichym, tajemniczym pytaniem: — Panowie wiecie, co się przedwczoraj stało na naszej ulicy? — Podnieśli się jednocześnie. — Wiemy. — Zapłacili i wyszli z kawiarni". Albo: „...jeden z nich podszedł właśnie i powiedział: — Pan na nas czekał? — Marek wyjął zegarek. — Nie, patrzyłem, która godzina. — Ajent powtórzył: — Pan na nas czekał? — Gestapo? — Tak. Pójdzie pan tam grzecznie z nami". Lub rozmowa Marka z Zygmuntem, w której — poza skąpym słowem — rysuje się opisany wcześniej „sens międzywyrazowy": „Idź już — powiedział Zygmunt... — Posiedź sobie kilka dni w domu. Tych kilka najbliższych dni będzie najgorszych. — A ty? — Ja tu jeszcze czekam na kogoś. — A ty? — powtórzył Marek. — O, ja — roześmiał się Zygmunt — ja jestem zawsze na dobrej drodze. O mnie się nie bój..."

Często utrafia Otwinowski w sam środek zjawiska słowem, zapożyczonym z odmiennej sfery znaczeń: „— Dokumenty — roześmiali się jednocześnie (mowa o gestapowcach), c h r o p o w a t o i r o z p u s t n i e".

Zwięzłość wyrazu objawia się m. in. w usuwaniu ze zdań wszelkich wyrazów niekoniecznych, np. pewnych łatwo domyślnych spójników: „Przystanął, zdaje się [że] plecy szukają oparcia..." Za to spójnik „aż" cieszy się szczególnymi względami: jest krótki, wydobywa z kontekstu podkreślone nim słowo „zwyżką" intonacji, zastępuje często nawet przysłówek („tak", „tak bardzo, „do tego stopnia" itp.); prawie nigdy nie służy jako składnik spójnika podwójnego „aż — że", „aż — żeby, aby": „...skoro życie domowe staje się znowu aż tak ważne", „są gesty, które znaczą aż tak wiele", „... można czuć aż tyle wdzięczności..." i wiele razy podobnie.

Oszczędna gospodarka sprawia, że żaden szczegół wydający się nawet w danym miejscu pozornie bez znaczenia lub bez uzasadnienia nie znalazł się tam przypadkowo. Otwinowski jest bowiem ostrożny i pamiętliwy. Przykład: na str. 21 Marek opowiada towarzyszom o swym życiu przedwojennym. W pewnym momencie przerywa mu Zygmunt, domagając się dokładnego opisu mieszkania. Czytelnik jest nieco stropiony i pyta w duchu — „po co mi to", gotów już posądzić autora o drobne potknięcie się, ale na str. 38 znajdzie wyjaśnienie: „Zygmunt lubi przede wszystkim o p i s y..." itd., ciąg dalszy znany. — Czyli — autor już w ó w c z a s począł budować postać.

Dużą rolę w prozie Otwinowskiego odgrywa d o w c i p: czasem refleksyjny, czasem oparty na grze słów — nigdy nie banalny — ożywia tekst, podkreśla „fason", uplastycznia „sposób" (epizod z papierośnicą u złotnika), zdobi nawet epizody skądinąd smutne i poważne. — Nad mogiłą Aleksandra: „W polu zrobiło się tak cicho, że można by myśleć: śmierć makiem zasiała". Nawet w pełnej współczucia, elegijnej zadumie nad zwłokami konia jest coś z dowcipu: „(konie) ...zjeżdżone na śmierć, przeważnie przez miejskich bogaczy... zdychają teraz z przepracowania, z przejęcia się na swój sposób dolą człowieka, do ostatka dzieląc z nim los. I nie one człowieka odstępują". W innym miejscu — jeszcze inaczej: „...Raczej znalazłem się, aniżeli dochodziłem... Pewnie, że trzeba było dojść, żeby się znaleźć". Inna postać dowcipu — to „dosłowna dedukcja" Jacusia: „(Zbigniew:) — Po co takie zabawy? Napluj Jacuś na to wszystko. Weź książeczkę. Kopnij to wojsko. — Jacuś posłusznie najpierw napluł na wszystko. Potem..." itd. — według instrukcji.

Konstruktywistyczny wysiłek autora, intelektualizm, surowa selekcja elementów narracyjnych i formalnych (stąd pewna typizacja: jak Marek — to strach, jak Zygmunt — to broń, jak Zbigniew — to chleb...) — stanowią jeden zespół właściwości w prozie Otwinowskiego. Z drugiej strony wykryliśmy przeciwstawną tym właściwościom tendencję „irracjonalną". Przeciwstawienie to obowiązuje i ma znaczenie w zakresie postaw i sądów intelektualnopoznawczych. Jest jednak inne jeszcze przeciwstawienie, w którym dochodzą do głosu postawy uczuciowe, emocjonalne — i te również wyrażają się własną, swoistą formą.

Intelektualizm Otwinowskiego nie jest „oschły". Książka jest pełna wewnętrznego ciepła, serdecznych uczuć i wzruszeń, tyle tylko, że autor stara się o ich dyskretną manifestację. Sprowadza ich „zewnętrzny" obraz do postaci najprostszej, która znowu skrótem, aluzją, najważniejszym gestem opowiada o ich bogactwie. Takich obrazów-symboli znajdziemy wiele: Wacław częstujący Pawła jednym z ostatnich popierosów; powrót Marka do domu — droga po schodach, kolejarze z Markiem wydobytym z śmietniska — to pierwsze z brzegu przykłady. Czasami uczucie wyraża się w jakimś i n t y m n y m cieple, „prawdziwym", jak gdyby nie wymyślonym przez pisarza lecz autentycznym: np. ów śmieszny, nonsensowny werset z wyrazami „buty, buty", które Zygmunt wymawiał zawsze „budy, budy" — lub piękne określenie Pawła przez małego Jacka: „Wuj Paweł — największy „graj"; ale te momenty dopiero i tylko w pełnym kontekście mają swój urok, gdyż takie bardzo specjalne, bardzo intymne sprawy nie dają się „opowiedzieć".

Wbrew wszelkim przypuszczeniom, bohaterzy *Czasu* często — płaczą. Wszyscy, za wyjątkiem Pawła i — rzecz ciekawa — Stefanii; Anna też trzyma się twardo — raz tylko jest „spłakana". Ale wzmianki o płaczu są krótkie — informacyjne tylko, nie opisowe.

Kto wie, czy tą powściągliwością w wyrażaniu uczuć nie można by wytłumaczyć pewnej ciekawej i u Otwinowskiego nie podejrzewanej cechy stylu: oto — wbrew spodziewaniom, wbrew ogólnemu wrażeniu absolutnej zwięzłości, lapidarności, ograniczaniu słów do minimum — autor *Czasu* stosuje bardzo często i bardzo chętnie dwa chwyty, które „poszerzają" rytm jego prozy, nadają zdaniom i zespołom zdań rozleglejszą, bardziej „liryczną" kadencję: chodzi o r e f r e n i s z e r e g e n u m e r a c y j n y. Zwłaszcza ten drugi zdaje się być zastępczą postacią ujarzmionej uczuciowości, swoistą „klapą bezpieczeństwa". — Dla przykładu — kilka takich trójkowych wyliczeń: „serdeczni ludzie, wymowny sołtys, wygodny kąt" (to samo w mało różniących się wersjach trzykrotnie na jednej stronie); „Własny dom. Żona, pies, książki"; noc, „płynąca w kaszlu, szepcie, drapaniu"; „tłum rzucał się, gonił, wreszcie odpadł"; „dzień zrobił się pełny, łagodny, słoneczny"; „wózek trząsł, terkotał, niósł hałas w puste pola" — itd., itd.

R e f r e n y mają dwojakie zastosowanie: Najczęściej czyjeś konkretne odezwanie się, zwłaszcza zamykające rozdział, więc z *pointą*, bywa powtórzone przez autora, jak gdyby wtopione w jego zadumę — przy czym w tym powtórzeniu fakt poszczególny uogólnia się, nabiera ważności powszechnej. Na przykład: Marek odczytuje na głos kartkę, rzuconą przez Pawła z transportu. Przysłuchująca się kobieta stwierdza: „Tak, wszyscy piszą tak samo". I odzew autora: „Wszyscy piszą tak samo". Również konkretnej sytuacji dotycząca uwaga: „Kto to kiedy zrozumie po nas" odbija się echem: „Tak, tak, kto to kiedy zrozumie..." Czasami jest na odwrót: myśl nie wyrażona głośno realizuje się w czyimś odezwaniu. — To sposoby najczęstsze, ale bywa jeszcze inaczej, np. w potocznej narracji: „...prosił, żeby j e d l i kluski. J e d l i" — albo w humorystycznym wykrzywieniu: „— Pro-

szę, niech pan wejdzie dalej. — Nie będę wchodził. — Wszedł".

Już ten pobieżny przegląd środków stylistycznych, stosowanych w *Czasie nieludzkim*, prowadzi do nazwania ich cechy ogólnej: jest nią rytm. Stanowi on wspólny mianownik wszystkich właściwości formalnych prozy Otwinowskiego. Jest to rytm złożony i jego „jednostki dłuższe" decydują o kompozycji, organizują treść książki w łańcuch krótkich, dobrze powiązanych rozdziałów (zaznaczonych zresztą tylko odstępami), które układają się jak gdyby w koło, zamknięte tematycznym i nastrojowym podobieństwem początku i końca (wieś, deszcz). Konstrukcja ta nie realizuje tradycyjnego narastania dramatyczności zdarzeń, wspinania się akcji do punktu kulminacyjnego umieszczonego mniej więcej w dwóch trzecich całości i stopniowego spadku z powtórzonym pod koniec, choć słabszym, wzniesieniem się napięcia w rozwiązaniu finalnym. Pod tym kątem widzenia oglądana, jest książka może zbyt „równopłaszczyznowa", z tym, że jej najmocniejsza, najdramatyczniejsza partia (aresztowanie Marka, śledztwo i ocalenie) mieści się w pierwszej połowie, zbyt blisko początku. Ten nieco za wczesny zryw zakłóca równowagę, mąci proporcje. Dwa dalsze napięcia: zabranie Pawła i śmierć Zygmunta — to wystrzelanie reszty amunicji; ostatnia, trzecia część powieści, wypełniona opowiadaniami Klemensa i Marka, odnoszącymi się do zdarzeń z przeszłości, jest zbyt statyczna.

W obrębie dłuższych jednostek rytmicznych daje się wyróżnić rytm elementów drobniejszych: muzyczny rytm poszczególnych okresów i zdań. Rytmika tej prozy jest jeszcze podkreślona, niezależnie od jej „muzycznej" jakości, za pomocą motywów wyrazowych, przydających rytmowi wyrazistość plastyczną i kinetyczną. Sam wyraz „rytm" (w znaczeniu charakterystyki ruchu), a następnie wyrazy takie jak „gest", „przypływ", „odpływ", „ślad" itp., powtarzane z upodobaniem, służą dzielnie temu zadaniu, zwłaszcza w połączeniu z wyrazami, określającymi zmienną, falującą konsystencję rzeczy i ich zmienne położenie w przestrzeni (gęstnieć — rzednąć, wznosić się — opadać...)

„Z daleka nadchodzi człowiek. Marek patrzy i odpoczywa tą uwagą i rytmem punktu, który się zbliża". — (Śmierć porucznika:) „...zdawało się, przyszła silniejsza fala wiatru i zmiotła duszę z klepiska stodoły. I popłynęła harmonijnie podjęta fuga, wtopiona w najwyższy ton przypływu". — „Ktoś oświetlił figurkę (Mitla) z tyłu i oba pokoje zakołysały się w rytmie odpływu". — (Przesłuchanie na „gestapo":) „Dziwił się teraz przedmiotom, które w chwili gdy myślał, że odeszły naprawdę, wracały, powtarzając stary sens planu pokoju. W tych odpływach i przypływach świat robił się na zmianę bardzo gęsty i bardzo rzadki, tak prześwitujący, jakby za chwilę pokazać mógł, że jest zupełnie inny, zupełnie nowy". — (Lęki nocne:) „Zdawało się, że przestrzeń bez śladów jest już także czasem. Droga wokół wszystko — podnosi się człowiek coraz wyżej(...) Płaszczyzna idzie w górę...".

Uczulenie na rytm staje się nieraz źródłem efektownych indukcji obserwacyjnych — dość przypomnieć zdumiewającą domyślność Marka co do wieczornych zajęć mieszkającego nad nim Garbusa: „Pan ma od tapczanu do drzwi przedpokoju pięć kroków. Późno wieczór... chodzi pan dwa kroki w tył, dwa kroki w przód. Przy sztucznym świetle maluje pan?"

Suma opisanych dyspozycyj intelektualnych i artystycznych pozwala dopiero ujrzeć w pełnym oświetleniu osobowość Otwinowskiego. Owe dyspozycje układają się w logiczny ciąg na linii: filozofia — muzyka — plastyka rytmiczna — i zespalają pewnym wspólnym sensem jego różne, na pozór niewspółmierne, przejawy twórczych możliwości. Nie jest sprawą przypadku, że Otwinowski — wytrawny i wnikliwy esseyista, Otwinowski — powieściopisarz, dramaturg i „człowiek teatru" jest również jedynym bodaj dziś krytykiem w dziedzinie choreografii.

Wróćmy jednak do samej książki. — Ostateczny rezultat rozważań zawiera się w stwierdzeniu, że *Czas nieludzki* — to książka o treści pobudzającej do myślenia, bez wątpienia szlachetna i czysta w tendencji, mimo brak szerszych dla kształtowania etyki społecznej perspektyw, bo ograniczona do relacji o przeżyciach jednostki. W zakresie zdobyczy formalnych stanowi pozycję bardzo interesującą i cenną: jest to utwór, który kontynuuje wprawdzie w znacznej mierze cechy prozy międzywojennej, ale ich nie powtarza, lecz przetwarza i wzbogaca o nowe wartości.

Wilhelm Mach

LUDZIE STĄD

MARIA DĄBROWSKA: *Ludzie stamtąd*. Cykl opowieści. Wydanie trzecie. (Warszawa) 1946, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik"; str. 209 i 3 nl.

I

Ludzie stamtąd Marii Dąbrowskiej należą do tych najrzadszych książek, wobec których krytyk staje zrazu bezradny, bo świadom, że za pomocą dostępnego mu zespołu terminów krytycznych ani w drobnej części nie zdoła ukazać harmonii, piękna i mądrości tego zbioru. Nie zdoła, ponieważ ta harmonia i mądrość zdają się mieścić w sferze, która jego kompetencji najmniej podpada, jego pośrednictwa najmniej potrzebuje, bo na czytelnika działa wprost a tłumaczeń nie wymaga. W sferze niesłychanie ludzkiej, w ludzkim wyrozumieniu i odtworzeniu najprostszych losów.

Sposoby artystyczne Dąbrowskiej zdają się być tak dalece podporządkowane temu głównemu zadaniu, że stają się niewidoczne i nieuchwytne. Stąd krytyk staje bezradny niczym astronom, który by gołym okiem widział gwiazdę oczywistej jasności, a wymierzyć instrumentami swoimi nie potrafił, na tle jakich konstelacyj się ona przesuwa.

Niewidoczność środków artystycznych jest jednak u Dąbrowskiej tylko pozorna. Istnieją one, ale nie wyjawiają się w jakiś sposób odrębny, albowiem całkowicie spełniły swoje zadanie. Zadanie zaś tego cyklu jest szersze i bogatsze, aniżeli wskazuje jego tytuł — *Ludzie stamtąd*. S t a m t ą d, czyli spoza pewnego kręgu, pewnego miejsca obserwacyjnego. Ludzie z czworaków folwarcznych, z kolonij, z plebanii nawet, s t a m t ą d czyli spoza dworu. Taką sugestię wysuwa tytuł, tymczasem w zbiorze Dąbrowskiej jest całkiem inaczej: tym jakimś światem spoza kręgu obserwacyjnego jest właśnie dwór. Tymi l u d ź m i s t a m t ą d są ludzie z dworu.

Ci ludzie stamtąd i ten właśnie świat stamtąd pojawia się bardzo rzadko, a ilekroć się ukaże, staje przed oczyma czytelnika jakiś dziwny, niedopowiedziany i niedokreślony. Nieprzewidziany nadto w swoich reakcjach, taki jakim się wydawać musiał ludziom z czworaków i kolonij. Jako miejsce pod dachem, izba wystąpi tylko raz, w opowiadaniu „Szklane konie". Wystąpi tylko tam, gdzie docierał człowiek z czworaków, włodarz: kancelaria pana domu. Zresztą pojawia się jedynie tyle, co w „Nocy nad światem", kiedy Nikodem siekierą ucina schorzały palec i widzą to okna dworu: „Co za ludzie! — wołano z głębi lśniących pokoi przyciemnionych siatką od much. — Co za ludzie! Co za ludzie! Co za ludzie! — mówiły wszystkie pokoje i zdawały się iść z tchnieniem błyszczącego chłodu i pięknej czystości na pomoc do Nikodema".

Tę właściwość *Ludzi stamtąd* słusznie podkreśla W. Kubacki w swoim wyczerpującym studium *Pod znakiem epiki (Odrodzenie*, 1946, nr 35): „Jest to przecież jakby *pendant* do eposu dworskiego z akcją odwróconą: na pierwszy plan wysunięto służbę dworską, a właściciele majaczą gdzieś na ostatnim planie, jak gdyby w ten sposób podkreślić chcieli swą zbędność. Powstał niby obraz saturnaliów literackich, zmiana roli panów i sług".

Tak to w cyklu Dąbrowskiej nieobecny jest dwór. Ale jest on nieobecny w sposób podwójny, nie bywa bowiem przeciwstawiany czworakom czy wsi. *Ludzie stamtąd* nie przynoszą akcentów klasowych ani społecznych. Dwór nie istnieje jako przeciwnik i w ten właśnie sposób dwór jest podwójnie nieobecny. Jako fakt artystyczny i jako fakt społeczny nieobecny. Nie piszę tego w formie zarzutu wobec Dąbrowskiej. Piszę jedynie w formie możliwie ścisłego opisu jej postawy pisarskiej, zajmowanej wobec ludzi stamtąd nie tylko według tytułu, ale według stanowiska jej całej książki.

II

Na l u d z i a c h s t ą d, z czworaków i kolonij, skupia się pełne zainteresowanie artystyczne pisarki. Skupia się na tej sferze ich życia, którą wydobyć i ujawnić w prostym człowieku jest najtrudniejszym zadaniem pisarza. Spełnionym przez Marię Dąbrowską tak, że śmiemy mniemać, iż poza Orzeszkową — na myśli mam *Chama* i *W noc zimową* — nikt chyba w naszym piśmiennictwie nie rozwiązał go w sposób równie znakomity. A już na pewno nikt w literaturze dwudziestolecia.

Jakaż to sfera? Namiętności i moralności zarazem. Ze zbioru Dąbrowskiej tchnie w najpełniejszym wymiarze zrozumienie i umiejętność odtworzenia, skojarzenia w jedność tych dwóch, jakże trudnych do uładzenia stanowisk. Wszyscy ci najprostsi ludzie złożeni są z namiętności silnych, którym ulegają, których się nie wstydzą i złożeni są z jakichś spraw, jakichś przeżyć moralnych osiąganych dopiero wówczas, kiedy

oddadzą się we władzę uczuciom bujnym i wyższym nad ich wolę. W blaskach namiętności wyrastają nad siebie, jak ta biedna Łucja z Pokucic, jak Marynka z *Dzikiego ziela*. Dla udzielającej się siły namiętności jakże znamienna jest scena w *Dzikim zielu*, kiedy pani nachodzi w sadzie śpiącą Marynkę i przystaje zaskoczona pięknością dziewczyny: „była to piękność niesforna, jasnowłosa i mimo woli potężna".

Bo mimo woli potężne, proste a przez to tak prawdziwe są uczucia rządzące ludźmi Dąbrowskiej. Najsilniej w układzie tych uczuć uderza naturalnie miłość, ale nie tylko miłość tymi ludźmi włada. Jeżeli zaś najsilniej, to dlatego, że w ekspresji miłości osiągnęła Dąbrowska momenty bardzo wysokiej prawdy ludzkiej i artystycznej. Nie mogę się zgodzić ze zdaniem Kubackiego i dawniejszym Eleutera-Iwaszkiewicza, jakoby to była „erotyczna legenda parobków i dziewek", którą podnieca się dwór, czy też „erotyzm inteligencki". Przeczą takim sądom stronice Dąbrowskiej, kiedy je przeczytać po stronicach innych pisarzy mówiących o miłości. Dąbrowska potrafiła ustami prostych ludzi dać temu uczuciu pełny wyraz. Sprawiła, że te najtrudniejsze i najbardziej zawodne chwile, kiedy namiętność ma przemawiać wprost, bywają u niej nasycone wzruszoną prawdą.

Tak się złożyło, że równocześnie z *Ludźmi stamtąd* czytałem *Pałubę* Irzykowskiego. Wśród wielu nieporównanych stron tej książki znajduje się kilka zdań o słowniku miłosnym ludzi i zawartej w nim perfidnej obronie uczuć. Oto owe zdania: „Kto wie zresztą, czy ów cynizm nie jest kłamstwem wymyślonym przez ludzi instynktownie po to, aby wzajemnie, przed sobą ukrywali swój zbyt gorący współudział? Nie ma może rzeczy, do których by człowiek miał żywszy, dziwniejszy, bezimienniejszy stosunek. Prawie wydaje się, że słowa należące do tego zakresu to tylko żywopłot odstraszający, groteskowy, zazdrośnie otaczający raj, w którym myśl ludzka przebywa tym bardziej samotnie i tajemniczo — nawet mimo wspólnika".

Ludziom Dąbrowskiej udaje się ten żywopłot wielokrotnie przekroczyć. Kiedy z ich ust padają świadczące o tym słowa, bywają to miejsca należące do najpiękniejszych w jej książce. Na myśli mam takie ustępy jak list Nowackiego do żony *(Łucja z Pokucic)*, jak ów wspaniały wybuch Józefki przed starym księdzem z Tykadłowa *(Zegar z kukułką)* i jej słowa: „a ja bym po jedniuchnym włosie z głowy rwała i na ziemi bym te włosy kładła, żeby go ta zimia nie uwierała. To się bez to człowiek tak rozgraniczy, że dzień mu już nie dzień, że noc mu już nie noc...".

Tak wzruszeni i porwani namiętnością prości ludzie dają często więcej niż pewną prawdę przeżycia. Dają jej wzruszoną poezję. Dlatego opowiadania Dąbrowskiej są tak czyste, dlatego, chociaż mówią wszystko, — mówią to w sposób żarliwy i oczyszczający. Tym bardziej, że krytykiem, który najlepiej rozwiązuje tę stronę cyklu, jest sama autorka. Jest nim, kiedy pisze w przedmowie do obecnego wydania, że „ten sam żar, co przenika w *Ludziach* sprawy miłosne, przenika również opis każdego cierpienia, krajobrazu, przedmiotu, śpiewającego ptaszka".

Tak jest rzeczywiście, ale najbardziej jest, jeżeli chodzi o pierwsze z wymienionych przez Dąbrowską zdań — opis każdego cierpienia. Szeroką i niezmiernie ludzką skalę nadaje zbiorowi Dąbrowskiej właśnie to, że najbardziej kruche, najmniej dostrzegalne drobiny uczuć umie ona dostrzec i ukazać z tym samym naciskiem, co siłę namiętności. Ksiądz z Tykadłowa, znachor i zielarz, porażony wiekiem i samotnością, *(Zegar z kukułką)*, stróż Nikodem *(Noc ponad światem)*, porażony brzydką chorobą Dionizy Unisławski *(Tryumf Dionizego)*, aż po tego żebraka, co z pieśnią o wędrówce duszy zamyka *Pocieszenie*, — wszystkie te zaniedbane i poniechane okruchy człowieczeństwa podpadają Dąbrowskiej pod uwagę z bacznością niemniejszą, co wielka namiętność ludzka.

Podpadają po to, by się ukazało, że w każdym z tych serc porzuconych na okrajach życia buzuje wzruszenie i tli się namiętność niemniejsza od tych, którym wolno żyć bujnie. Stary ksiądz nad niewdzięcznością ludzką płacze niemniej boleśnie, jak Łucja za mężem co pojechał na wojnę. Ohydny Nikodem na dnie nieszczęścia, po utracie jedynego przyjaciela — psa, powtarza słowa, którym czytelnik zupełnie przyświadcza: „Jo tyż jezde człowiekiem. Jo tyż". Poprzedzająca zaś te słowa scena, kiedy Nikodem dostrzega, skąd Lord znalazł siłę by przerwać łańcuch, jest nieledwie symboliczna. Jest nią, ponieważ ukazuje jak te same prawa życia i namiętności przenikają poza ludzi, w świat stworzeń i przyrody: „na drodze opodal siedziała żółta suka młynarza, patrząc z przestrachem na zwłoki kochanka. Przez nią Lord znalazł siły, żeby nareszcie przerwać łańcuch. Poznawszy jak rzecz była, Nikodem

tym bardziej cierpiał i podnosząc z drogi kamyczki, rzucał w tę sukę. Za każdym razem odchodziła nieco dalej, i siadała znowu, siadała znowu, siadała znowu".

Nie wiem jak kto, ale ja osobiście z tych biegunowych zakresów ludzkiego losu, jakie zawiera cykl Dąbrowskiej, stawiam wyżej ów zakres drugi, obejmujący szukanie człowieka poniechanego. Bo dostrzec namiętność, wyrazić miłość, to jednak mimo wszystko zjawisko w sztuce częstsze. Jeżeli zaś uderza u Dąbrowskiej swoją prawdą, jest w tym pewna przewaga sytuacyjna jej cyklu na tle dwudziestolecia.

Przez przewagę sytuacyjną rozumiem fakt, że w literaturze dwudziestolecia bardzo wiele bywało erotyzmu, wiele wynaturzeń i ekshibicjonizmu erotycznego, ale niezwykle mało odtworzenia miłości. Obyczajowy rodowód tego zjawiska jest dosyć skomplikowany, nie będziemy weń wchodzić. Dość, że na tym tle opowiadania Dąbrowskiej uderzają niedzisiejszą powagą w traktowaniu wzruszenia miłosnego. Ale przewagę sytuacyjną odkładając na bok, sądzę, że tam, w kręgu Dionizych i Nikodemów, pióro Dąbrowskiej odsłoniło najwięcej prawdy o człowieku. Prawdy brzmiącej podobnym tonem moralnym, co takie nowele Orzeszkowej jak *Światło w ruinach* czy *Ogniwa*.

Dlatego też nie jest zapewne przypadkiem, że kształt skończony klasycznych nowel posiadają dwa utwory, obydwa umieszczone w tym kręgu, obydwa przynależne na pewno do arcydzieł noweli polskiej: *Zegar z kukułką* i *Noc ponad światem*. Inne utwory są pasmami prozy o wyglądzie mniej zamkniętym. Wpływa na to również fakt, że poszczególne z nich zazębiają się o siebie i wymieniają między sobą postaci, wyglądając przez to jak wiele kół mimośrodkowych, nałożonych na to samo lokalnie i społecznie środowisko.

Trudniej aniżeli stronę wzruszeń i namiętności opisać stronę moralną *Ludzi stamtąd*, gdyby to spróbować czynić utwór po utworze. Łatwiej nazwać wrażenie moralne, które wyłania się z całości i do tego też jedynie się ograniczam. Jest nim, ażeby najogólniej rzecz nazwać, p r a w o c z ł o w i e k a d o j e g o w z r u s z e ń. Prawo człowieka do jego ludzkiej prawdy, zawartej w szczerym rozpętaniu uczuć. Ale w tym świecie równie mocno się żyje, jak równie surowo ocenia tych, co folgując sobie muszą przekraczać pisane i zwyczajowe prawa środowiska. I znów po raz drugi wypada stwierdzić, że sama Dąbrowska jest najlepszym krytykiem swojego cyklu, kiedy pisze o umieszczonych w nim ludziach, że chociaż „tak na dnie życia tkwiący — tak przecie surowo i dobrze, choć tak ubocznie i od niechcenia — wiedzą jak powinno być, co jest godne współczucia, nagany i potępienia, albo uczczenia i pochwały". Więc prosta Marynka, kiedy upartym milczeniem broni swojej miłości, ale i zna swoją winę porzucona przez męża Łucja z Pokucic; najtrafniejszym zaś psychologicznie świadectwem tego wyrozumienia na cudze wypadki i słabości jest zakończenie *Szklanych koni*, ów stary pan przynoszący matce jej syna, pijaczącego się modego Paterka.

III

Najtrudniej wszakże wyznaczyć i opisać zespół środków artystycznych użytych przez Dąbrowską. Wracamy do bezradności, a przecież poprzestać na niej nie wolno. Raczej zapytać wolno i należy, co nadaje owemu zespołowi jego niedostrzegalność? Czy tylko ludzkie i treściowe wartości zbioru, do których jest on całkowicie przymierny? Niewątpliwie, że te wartości przede wszystkim, ale nie one wyłącznie.

W samym opracowaniu narracyjnym i stylistycznym mieści się u Dąbrowskiej jakaś ustawiczna a nie dająca o sobie wyraźnie znaków, samoistnie działająca choć niewidoczna — czujność. Tok tej prozy świadczy, że pisarka ani na chwilę nie wpada w referującą relację; każde zdanie mieści w sobie ładunek potencjalny świeżości i poezji, a ta świeżość i poezja nigdy pisarki nie uwodzą na tyle, by pozwoliła im zapanować nad biegiem stylu. „Czarem pisarstwa Marii Dąbrowskiej jest stan nasycenia. W jej obrazach życia nie ma chorobliwego skupienia drobin; brak też miejscowiotkich, nieunerwionych. Jej proza jest równo i gęsto tkana" — pisze o tym Kubacki.

Przykłady wskażą, co nazywam u t a j o n ą c z u j n o ś c i ą. Dla lepszego przeglądu podzielmy je na przynależne do świeżości i przynależne do poezji. Podział zrobiony naturalnie bardzo grubą linią. W *Zegarze z kukułką* czytamy: „Przyprowadzali do niego urzeczonych, co się mieli za garnek z uszami, albo rozumieli się w szaleństwie glinianymi, to znów, że są ze szkła. Wszystkich wyleczył". Z pozoru układ pełny prostoty, — a przecież w tym zdaniu napotykamy aż trzy synonimy składniowe zbiegające się znaczeniem z terminem „uważać się za coś", a tego właśnie najbardziej ogra-

ta dzielność jednostki była tylko narzędziem zguby dywizji w rękach pułkownika, załatwiającego w ten sposób stare, jeszcze legionowe porachunki z generałem... Plastyka i dynamika zdarzeń wytrzymana, proporcje licznych epizodów właściwe (poskromiona przyroda!), jedynie drobne detale batalistyczne nieprzekonywujące. (Zabawa por. Bienkiewicza w „ckm"; czas czołgów; a także, choć to już inna kategoria — ukrywanie faktu wybuchu wojny przed żołnierzami pierwszej linii!).

Zademonstrowana już dwukrotnie metoda konfrontacji rojeń z rzeczywistością przyczynia się w noweli *Święta kula* do prawdziwego sukcesu realistycznej wyobraźni autora, nie znającego przecie z autopsji atmosfery okupacyjnej! Tymczasem klimat więzienia (jędrny początek noweli!), forma demonizmu oprawców i dialektyka dni przedśmiertnych są w typowości swej bezbłędne. Na tym tle — droga Bukockiego, adwokata z *Gebietskomisariatu*, od inteligenckich złudzeń do rzeczywistości i poza nią: do szaleństwa na dnie zbiorowego grobu-szlachtuza. Integralnie wplecione akcenty publicystyczne — w formie „prawniczych" rozmyślań bohatera (str. 87 i 90). Kapitalna, również publicystyczna, pointa. Po poemacie Pereca Markisza na analogiczny temat nowela Putramenta jest najmocniejszym że znanych mi utworów w tym rodzaju.

Opowiadanie *Wielkanoc* (1945), najprostsze z wojennych, najbardziej „ludzkie", najłatwiej też chyba pozyska łaskę w opinii ogółu. Jest to rzeczywiście tzw. czysta robota. Małżonkowie (oboje w wojsku) po latach rozłąki spotykają się na jednodniowym urlopie w nędznych warunkach wsi przyfrontowej. Wielkanoc przy wspólnym stole z chłopską rodziną, której syn niebawem ginie, bawiąc się granatem. Jak pogodzić te skąpe, wyrwane wojnie godziny z obowiązkiem uczestnictwa w żałobie tych obcych — nieobcych ludzi?!... Znowu konflikt inteligenckich pojęć z realną rzeczywistością i pogodnie ironiczna pointa. Zestawienie z analogiczną tematyką u Maupassanta, Czechowa, Rittnera i Gombrowicza uwydatni samoprzezwyciężenie się Putramenta w kierunku realizmu. Jeszcze w 1941 roku na pewno by ujął tę sprawę inaczej.

Wreszcie *Początek eposu*, opowiadanie najdłuższe, przerastające formę noweli w kierunku szkicu powieściowego. Historia robociarza-opilca, rzuconego przez wojnę w środowisko wołyńskie i tam organizującego walkę partyzancką. Rozstaje się więc autor z inteligencką problematyką, ośmielony doświadczeniem, próbuje rozszerzyć zakres obserwacji. Problem jednak pozostaje niezmienny: dorastanie jednostki do rzeczywistości. Ewolucja Jóźwiaka od pierwszych poruszeń wobec faktu wymordowania Żydów, poprzez wyborne historie z konwojentami, zaczęta bardzo dobrze, roztapia się w dalszym ciągu, konwencjonalnie sprawozdawczym. Na partie sprawozdawcze mógł sobie pozwolić Szołochow ze swym Grigoriem w ramach wielotomowej powieści; tu forma ta koliduje z obranym rodzajem. *Colomba* Merimégo, *Freja z pięciu wysp* Conrada unaoczniłyby ten problem formalny.

Dlatego to zamknięcie opowiadania, mimo barwnego humoru w opisie partyzantów jako męczenników mody, nie daje napięcia potrzebnego do wydźwięku ostatecznej konkluzji autorskiej. Godny uwagi jest tu statyczny sposób ukazania Niemców, którzy przecież są głównymi autorami metamorfozy bohatera. Poskramiając merytoryczne i estetyczne pokusy „diabolizowania", przyjmując ich jako wielkość niezmienną („z dobrodziejstwem inwentarza") — w odróżnieniu od sposobu ukazania w analogicznej funkcji kapitana holenderskiego u Conrada, autor nie tylko przesuwa akcent na ulubioną problematykę dorastania człowieka do rzeczywistości, ale dodatkowo uzyskuje mocny efekt publicystyczny: z Niemcami jak z ludźmi nie można. Wszystkich obrócą przeciwko sobie.

Tak rozejrzawszy się (manierą może nieco irytującą, ale na dzisiaj wskazaną) w materiale, przystąpmy do wywodów.

Putrament, który startował poetycko z romantyczną deklaracją: „pamiętaj, że niesiesz życie jak płonącą zapałkę w dłoni — wystarczy dmuchnąć" (cytuję z pamięci), w obu omawianych nowelach przedwojennych daje manifestacje tej samej postawy. Ale znamienna ich struktura — ulubione przeciwstawienie dwu postaci, konfrontacja dwóch argumentów bytu — wskazuje na budzący się instynkt realisty. I gdyby nie wojna, otrzymalibyśmy w nim zapewne mieszczańskiego prozaika z typu niepogodzonych z rzeczywistością, jak Céline, jak Duvernois, może gdzieś w sąsiedztwie Gombrowicza. Popisy drapieżnej obserwacji doraźnej, wysilone poetycko i retorycznie efekty pieniactwa literackiego, wisielczy humor i gorycz bezwyjściowości.

Surowe rekolekcje wojenne dały mu bardzo wiele. Z pierwszą dywizją wrócił Pu-

trament do kraju, zaskakując przyjaciół zdobytą dojrzałością. Podobnie jest z jego pisarstwem. Jego droga do realizmu zaczęła się jak typowa droga klerka: od przeciwstawieństw upostaciowanych (od „wielości rzeczywistości"), do pasji badania, poznawania konkretnych relacyj i związków międzyludzkich. Z rzeczywistością jak z cebulą: trzeba zdzierać coraz nowe łuski. Ale radość poznawania kładzie mu się jako pomost do akceptacji świata. Piewca antropomorfizowanej przyrody, a potem złudzeń egocentryzmu, staje pewnego razu w poczuciu osaczenia przez nieuchronną rzeczywistość. By z nią zmierzyć się, trzeba zmienić efektowne narzędzia na chropawsze, ale pewniejsze. Zaczyna się lekcja cierpliwości (proporcje!), pokory (motywowania!), wierności (język!). Czy można wierzgnąć? Owszem. Drastyczność, makabra, przejściowy może gust do tych rzeczy, to wyraz poszukiwania kompensacji. Tym reguluje na razie Putrament niedokładności bilansu ze światem faktów, „przyzwolenia rozumu, nie ratyfikowane przez serce".

Stąd krok już do poczucia się nie tylko „wobec świata", ale i „wśród ludzi". I dopiero mając pod nogami mocny grunt społeczności, odrzuca nasz epik swe dotychczasowe szczudła dwudzielnej struktury noweli. „Przypadki uderzają na oślep. Ale losy ludzkie są wspólne, bliskie sobie, ciasno się stykające". Oczywiście, to znowu dopiero punkt wyjścia. Cebula łuszczy się dalej. Jednakże szlak już przebyty oddzieli Putramenta, miejmy nadzieję — skutecznie, od wszystkich zimnych gryzoni, ostrzących swoje ząbki na orzeszkach podejrzanych *casusów* psychologicznych i przygód duchowych à la Gide. Humanistyczna hierarchia realnych wartości nie ma nic wspólnego z bezwyjściowością czułych póz figlarnych humanitarystów. I z ich daremnym pieniactwem „przeciw ościeniowi". Bo to fakt, że jesteśmy osaczeni, i trzeba go przyjąć godnie.

Książka Putramenta nie została wymuskana przy biurku. Zdarzają się w niej ślady pośpiesznej, wojennej roboty, barbaryzmy, niedopatrzenia składniowe, niedosyt precyzji i ekspresji. (Np. pointa *Kuli* aż się prosi o korekturę: „I t a k zostanie mu policzona"). Inteligencka pasja komentatorska nie zawsze jeszcze u niego umie „chodzić przy nodze" — to są braki w poczuciu dystansu. Ale głębsze zżycie się z nową sytuacją literacką zniweluje zapewne te mankamenty, a ośmieli ekspresję słowną, tak ascetycznie poskromioną w tym pierwszym terminatorskim okresie! Ileż można się spodziewać choćby po humorze *Wielkanocy* i *Eposu!*

Taki jak jest, tom opowiadań Putramenta to sukces moralności pisarskiej. Podbije też zapewne czytelników, prowadząc ich na drogi pozornie bardzo proste, a zbyt mało, jak dotąd u Sarmatów, przetarte.

Józef Maśliński

NOTY

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

I

Wiadomo, że kierowanie się zasadą tzw. hierarchii potrzeb jest dziś w Polsce koniecznością — i to koniecznością wysokiej rangi. Jedno szczególnie jest tu ważne: hierarchia potrzeb jest zasadą płynną, wymagającą stałych poprawek — oczywista tylko wtedy, jeśli mowa o społeczeństwie pracującym — zaś główną poprawkę stanowi tu czas, czyli — dokonania. Po prostu: w czerwcu najważniejszy jest most, lecz w lipcu już tramwaje, gdyż most odbudowano. Drugi typ poprawek to wolne wnioski: społeczeństwo proponuje państwu taką lub inną inwestycję.

Za jedną z najważniejszych inwestycji kulturalnych państwa należy uznać *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*. I tu pozwolę sobie wnieść poprawkę — obawiam się, że jednak nie doceniano ważności tej inwestycji i załatwiono ją nieco połowicznie. Aby zaś nie być posądzonym o przesadę czy o ośmieszanie hierarchii potrzeb, spróbuję wpierw przedstawić sprawy z punktu widzenia czystego utylitaryzmu. Bo przecież o inwestycjach mowa...

Należy wiedzieć, że przed rokiem 1939 olbrzymia większość — powiedzmy 95% — rynku wydawnictw muzycznych była opanowana przez firmy niemieckie. Dałoby się tu użyć terminu „monopol". Cień konkurencji, i to cień bardzo nikły, fabrykowali Francuzi i Anglicy. W efekcie — przykład z rzędu skandali — nie było polskiego wydania zbiorowego dzieł Fryderyka Chopina. Druga informacja: twórczością Szymanowskiego zajęła się bardzo troskliwie *Universal-Edition*, A. G. Wien-Leipzig. Dobrze. A teraz wyobraźmy sobie np., że kompletne wydanie dzieł Adama Mickiewicza zawdzięczamy wyłącznie znakomitej, o świetnych tradycjach, firmie berlińskiej. Nie byłby to powód do dumy.

Rok 1945 był rokiem upadku i zniszczenia wydawnictw niemieckich. Pozwolę sobie nazwać ten fakt powstaniem dobrej koniunktury. Nie będzie to na pewno koniunktura długotrwała, gdyż Niemcy umieją dobrze rachować i są specjalistami od utylitaryzmu. A nie widzę powodu, dla którego mielibyśmy w sposób dżentelmeński odczekiwać dobrą koniunkturę. Chyba po to, by w końcu skazać nasze *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* na los wyznaczony tradycją prowincjonalnych wegetacji, które były właśnie udziałem firm polskich.

Należy się brawo tzw. czynnikom miarodajnym, że *Wydawnictwo Muzyczne* jest subwencjonowane przez państwo. Ale od razu poprawka — dlaczego ta inwestycja jest przeprowadzana zbyt bojaźliwie, zbyt wstrzemięźliwie i na miarę prowincjonalną? To retoryczne pytanie wcale nie zostało podyktowane myślą o górnym posłannictwie kulturalnym, ani też żadnym podobnym frazesem. Zadał je utylitarysta nie tyle z przekonania, co z obowiązku.

Oto argumenty: Istnieją możliwości zewnętrzne i możliwości wewnętrzne A więc przede wszystkim koniunktura, która nie potrwa długo. Po drugie: Polska jest otoczona — dosłownie — świetnym rynkiem zbytu z czterech stron świata. A zresztą wobec upadku firm niemieckich za trzy lub cztery lata rynek zbytu znajdzie się wszędzie — równie dobrze na dalekim Wschodzie, jak na dalekim Zachodzie. Oto jak przedstawiają się nasze możliwości zewnętrzne w silnym — a całkiem realistycznym — skrócie.

Możliwości wewnętrzne istnieją również — mamy odpowiedni zespół muzykologów, teoretyków i pedagogów. Brak sztycharzy i kaligrafów zostanie w krótkim czasie nadrobiony (szkolenie nowych sił trwa już od dłuższego czasu). A zresztą od razu podam argument najistotniejszy: dotychczasowe

wyniki pracy *Polskiego Wydawnictwa Muzycznego* mogą być ocenione — biorąc pod uwagę przeszkody, które musi przezwyciężać — na „piątkę z plusem". Oto możliwość najważniejsza: *P. W. M.*-owi można śmiało powierzyć zadanie w skali międzynarodowej. Każdy uważny obserwator tej instytucji zgodzi się na takie twierdzenie. Podkreślam — nie jest to twierdzenie komplimentacyjne, lecz rzeczowy wniosek z realnych przesłanek.

Niedomagania *P. W. M.*-u dadzą się określić bardzo prosto: brak kapitału. Wynikają z tego braku wszystkie braki inne: np. brak czasu u naszych muzykologów i teoretyków, brak sztycharzy, trudności w rozbudowaniu przemysłu drukarskiego et caet., et caet. Wszystko jest więc jasne. Pomiędzy możliwościami *Polskiego Wydawnictwa Muzycznego* a stanem faktycznym ustanowiono błędne proporcje. Błędy są od tego, by je korygować. Sceptykom polecam, by się wywiedzieli o dochody roczne, czy choćby miesięczne, niemieckich firm sprzed roku 1939.

Aby zaś nie minąć się z tzw. narodową psychiką, zwrócę uwagę również na bardziej „idealistyczne" konieczności i racje stanu związane z problemem *P. W. M.*-u. W całkiem zasadniczym skrócie wyglądają one tak: a) opieka nad współczesną polską twórczością, b) propaganda muzyki polskiej, c) obowiązek pokrycia potrzeb polskiego szkolnictwa muzycznego.

W tym miejscu pozwolę sobie na dość demagogiczną retorykę — wydaje mi się, że właśnie ona najlepiej zobrazuje sprawę „idealistycznych" konieczności i racji stanu. A więc: a) czy można pozwolić na to, by nasi kompozytorzy — o których na świecie zaczyna być głośno — zamiast pisać symfonie, pisali muzykę do filmów? (Na marginesie wspomnę, że optymalny dochód z symfonii — kosztującej minimum kilka miesięcy pracy — równa się 10 000 zł, co i tak jest wyłącznie efektem dobrej woli *Wydawnictwa);* b) czy można zmarnować tak wspaniały instrument propagandy kulturalnej jakim jest dobra polska muzyka?; c) czy można dopuścić, by szkolnictwo, które właśnie przechodzi ozdrowieńczą kurację, znowu starym obyczajem cierpiało chroniczny głód literatury pedagogicznej? W takim wypadku proponuje 3 × nie. Sądzę że każdy się ze mną zgodzi.

Tak mniej więcej przedstawia się sprawa *Polskiego Wydawnictwa Muzycznego* z siedzibą w Krakowie (dyr. T. Ochlewski).

Chodzi mi jeszcze o jedno. Otóż w całym przedłożonym dowodzeniu nie ma krzty przesady — zarówno przesłanki jak i wnioski są jak najbardziej z tego świata, nie mają nic wspólnego ani z czwartym wymiarem, ani z muzycznym propagandyzmem. Była tu mowa o inwestycyjnym przetargu: co się więcej opłaci? I właśnie opłacalność inwestowania *P. W. M.*-u, wydaje mi się, jest jednym z najbardziej oczywistych faktów. O ile się nie mylę, kapitał i dochód są przeważnie wprost proporcjonalne. Sądzę przeto, że podobna zasada da się bez trudu zrealizować w wypadku *P. W. M.*-u zarówno z utylitarnego, jak i z idealistycznego punktu widzenia. Należy tylko porzucić „kompleks prowincji" w sprawach, które absolutnie wymagają gestu europejskiego — tym bardziej, że chodzi tu o stworzenie nowej komórki eksportu. Eksportu handlowego i kulturalnego.

II

Zanim przejdę do omówienia poszczególnych nowości wydawniczych *P. W. M.*-u wspomnę jeszcze o — powiedzmy tak — ubocznych pracach tej instytucji. Oto one:

Stworzenie biblioteki materiałów pisanych do wypożyczania dla użytku zespołów i solistów, która obecnie liczy 210 pozycji — w tym 70 partytur wraz z całkowitym materiałem.

Organizowanie własnego zbioru „cennych rękopisów, wyczerpanych druków, materiałów potrzebnych dla prac teoretycznych i pedagogicznych oraz nowych druków i czasopism".

Szkolenie kopistów, sztycharzy i kaligrafów.

Propaganda muzyki polskiej za granicą przez rozsyłanie własnych wydawnictw, rozsyłanie partytur, pomoc w organizowaniu koncertów muzyki polskiej itp.

Wydawanie czasopisma *(Ruch Muzyczny),* które „ma znacznie więcej prenumeratorów i o wiele większy nakład — 3000 — niż jakiekolwiek dotąd czasopismo muzyczne w Polsce".

A zatem *P. W. M.* przekracza, i to w sensie bardzo dodatnim, kompetencje normalnego wydawnictwa. Brak tu miejsca na wyszczególnianie konkretnych faktów. Jednak sam już szkic działalności zespołu który tworzy *P. W. M.* dobrze określa wartość owej grupy ludzi. Są oni niewątpliwie reprezentantami wysokojakościowej „szkoły" taktyki kulturalnej. A zatem sprawa właściwej oceny ich pracy, zaś w dalszej konsekwencji: sprawa obdarzenia ich zaufaniem i konkretnymi dowodami zaufania, to wa-

żne momenty w realizacji naczelnego zagadnienia, w procesie odbudowy życia muzycznego Polski dni dzisiejszych i — co ważniejszą — jutrzejszych.

III

Z literatury orkiestralnej ukazał się *Koncert na orkiestrę smyczkową* Tadeusza Kasserna (partytura i głosy ork.), który wykonano po raz pierwszy w krakowskiej Filharmonii 27-go września. Jest to kompozycja wysokiego poziomu, świadectwo świetnej techniki, znawstwa faktury, zmysłu polifonicznego, dobrej w istocie dyscypliny konstrukcyjnej mimo kilku niekonsekwencji zarówno wewnętrznych jak i formalnych, a także — używając dość swobodnej przenośni — taktu, umiaru i smaku muzycznego. Jednak nie da się jej zakwalifikować jako sztukę odkrywczą. Jest wyraźnie konsekwencją epoki, konsekwencją o dużej na pewno wartości, ale również na pewno nie przekraczającą miary swego czasu. Zresztą należy uważnie zachować sprawiedliwość. Koncert jest konsekwencją epoki w dodatnim tego słowa znaczeniu: reprezentuje sztukę istotnie bardzo dobrą.

Jedyny właściwie błąd, to pewne załamania ogólnej linii utworu. Owa linia da się nazwać koncepcją „klasyczną" — zarówno konstrukcja całości, jak sens wewnętrzny zdyscyplinowanego formalnie Allegra, Menueta czy Ronda świadczą o rodowodzie z tego właśnie świata. Dlatego też liryczne dygresje Allegra i do pewnego stopnia „romantyzujące" Adagio dość wyraźnie mącą tok całości — nieomalże stanowią dekomponujący także pod względem formalnym element ideologiczny. Zresztą należy przyznać, że owa „romantyczność" Adagia — prawie wyłącznie wewnętrzna — jest dobrze zakonspirowana prostotą w wyborze środków wyrazu i przejrzystą budową polifoniczną i w końcu właściwie tylko Allegro można uznać za przedmiot zarzutu. Niekonsekwencje wewnętrzne i formalne są tu już dość oczywiste.

Jednak sumując, a raczej ustalając bilans tej kompozycji trzeba przyznać, że jej aktywa zdecydowanie przewyższają passywa, że jest to muzyka napisana z żywym talentem — i to europejskiego formatu — że powiedziano w niej dużo, inteligentnie i trafnie.

Druga orkiestralna pozycja to *Polonezy* Ogińskiego w opracowaniu Romana Palestra, o których już tu wspominałem. Wykonanie ich na jednym z pierwszych po wojnie koncertów krakowskiej Filharmonii w pełni wykazało urok tych adaptacji. Czarujące w brzmieniu, bardzo dyskretne w modernizowaniu harmonii, pełne umiaru i smaku w swej „pastiszowości", są równocześnie bardzo atrakcyjne i efektowne. Słowem stanowią typowy „doskonały punkt programu" koncertu symfonicznego, frapujący — jak zaobserwowałem — nawet bardzo skłóconego z modernizmem słuchacza.

IV

Muzykę kameralną reprezentuje *II Kwartet* Romana Palestra. Napisany w 1936 roku kwartet ten jest jeszcze w pewnym sensie obrazem twórczym „wczorajszego Palestra" — kompozytora walczącego o konkretyzację własnego stylu i nowej myśli muzycznej. Ale mimo że da się go nazwać kompozycją niemalże „młodzieńczą", musi się w nim uznać jedną z bardzo ważnych pozycji naszej kameralistyki.

Wspominanie o technicznym mistrzostwie Palestra jest już właściwie truizmem. Jednak niesposób pominąć ów truizm. Mistrzostwo — używam tego terminu z pełnym przekonaniem — techniki jest tu bowiem nie tylko integralną częścią, lecz i integralną funkcją talentu kompozytora, aktywnym elementem twórczym, nie ma w sobie nic passywnego, nie daje żadnych przypadkowości, nie służy do zapełniania konstrukcyjnych „pustek" z tej prostej przyczyny, że się nie zdarzają.

W *II Kwartecie* słychać to wyraźnie. Zróżnicowania poziomu powoduje już tylko inwencja, świetna w pierwszej i trzeciej części, obniżająca nieco swój lot w środkowym Lento, lecz i tu przekonywająca, aktywna i wymowna. Najbardziej frapuje właśnie część pierwsza — znakomite świadectwo uzyskania pełnej równowagi pomiędzy tzw. treścią a formą. Mimo cech intelektualistycznych jest to część niewątpliwie spontaniczna i, powiedzmy tak, szersza, pełna wewnętrznego napięcia, a zarazem zwarta i jasna w konstrukcji.

Na fakcie uzyskania tej równowagi zasadza się — jak sądzę — ważność owego kwartetu dla rozwoju twórczości Palestra. W nim bodajże po raz pierwszy realizuje kompozytor swoją nową ideologię — ideologię, można by rzec, humanistyczną. Palester sprzed roku 1936 był pod urokiem czystego intelektualizmu muzycznego, walki z formą i o formę, był może nawet rzecznikiem pewnego typu sofistyki muzycznej, sofistyki w dobrym znaczeniu tego słowa, lecz w każdym razie... sofistyki. I właśnie *II Kwartet* jest pierwszym z dowodów roz-

stania się z tamtym urokiem a tworzenia nowej, dojrzałej postawy ideologicznej. Humanizm owej postawy zasadza się na przyznaniu właściwych praw emocji w organizowaniu dzieła sztuki, na uzyskaniu właściwych proporcyj pomiędzy wzruszeniem a procesem intelektualnym — i w końcu: oparciu procesu twórczego na współdziałaniu tych dwu elementów. A zatem odwrót od formizmu ku takiej filozofii artystycznej jest niewątpliwie humanizowaniem muzyki i — jak mi się wydaje — jest zarazem najtrafniejszym obraniem kierunku na drodze powszechnych i własnych ustaleń twórczych.

V

W wydawnictwach z literatury fortepianowej króluje ilością Jan Ekier: na dziewięć pozycji jego nazwisko powtarza się pięciokrotnie. A więc: *Toccata, Kołysanka, Humoreska, Mazurek* i dwa *Preludia.* Najbardziej interesującą wydaje mi się *Toccata,* co jest zresztą o tyle zrozumiałe, że największa jej zaleta, wspólna wszystkim miniaturom, to znawstwo — w maksymalistycznym rozumieniu tego słowa — fakturalne Ekiera. Jest ono znawstwem dojrzałym i własnym. Jednak za taką zaletą kryją się również pewne konsekwencje — umiejętność formalna prawie zawsze osłabia siłę i jasność procesów wewnętrznych. W wypadkach najgorszych — tzn. w braku talentu — powstaje muzyka w rodzaju walczyków i pozytywek Friedmana lub Sauera. W wypadkach najlepszych fortepianowa muzyka Hummla lub Liszta — całość już łatwa we wspólnej ocenie, choć trudno o zręczny termin. Nazwijmy ją twórczością wybitnych odtwórców.

W wirtuozostwie kryje się niebezpieczny czar, a że jest on bardzo niebezpieczny, łatwo o tym się przekonać choćby na reakcjach laików. Należy zresztą od razu wyjaśnić, że Ekierowi on nie grozi. Ale to co nazwałem znawstwem faktury, może być elementem demoralizacyjnym, tym łatwiej, o ile sama faktura nie staje się okazją do walki o nowy wyraz, o ile jest z punktu widzenia przeszłości nienaganna. Przypomnę tu choćby reakcję Rellstaba na fakturę chopinowskich etiud. A właśnie znawstwo Ekiera nie walczy z tradycją. Jest twórcze jako motor indywidualny, ale nie porywa się na żadną walkę — jest historycznie pasywne. Oczywiście nie generalizuję tutaj i mówię wyłącznie o utworach wydanych w *P. W. M.*, które — pomijając tak górny punkt widzenia, jak sprawa „epokowości" — są bardzo dobrą i chyba rzeczywiście, mimo eklektyzmu, nowoczesną muzyką, doskonałą zarówno dla estrady, jak i do celów pedagogicznych.

Poza Ekierem pianistykę reprezentują Szeligowski, Kisielewski, Palester i Lutosławski.

Gitary z Zalamei Tadeusza Szeligowskiego należą do tzw. hiszpańszczyzny. Jest to echo Albeniza, de Falla, po trosze spadek po hiszpanizujących impresjonistach francuskich. Trudno dopatrzeć się konieczności, czy ważkiej prawdy twórczej w tej kompozycji. Nazwałbym ją raczej „szkicem". Jest to zresztą szkic efektowny, zgrabny, jak w „hiszpańszczyźnie" wypada — „ognisty". Te zalety typują go na estradę. Powiedziałbym nawet: polecają go estradzie w świetny sposób. Ale sam ciężar gatunkowy utworu niezbyt go typuje do historii.

Toccata Stefana Kisielewskiego jest zbliżona klimatem i typem humoru do Prokofiewa, jednak o tyle mądrze i trafnie, że reprezentuje humor, powiedzmy, oszczędniejszy i raczej sceptyczny niż ironiczny, zaś w operowaniu instrumentem wykazuje się zasadą „klasycznej" powściągliwości. Ciekawy jest kolorystyczny efekt owej powściągliwości: przypomina się w pewnym sensie impresjonizm. Nieraz zresztą narzucały mi się pewne dalekie, lecz sugestywne podobieństwa pomiędzy klasycyzmem a impresjonizmem — oczywista nie niemieckim ani słowiańskim. Możliwe, że to podobieństwo jest w istocie typem „dialektycznej sprzeczności" — możliwe, że jest tylko przysłowiową bliskością kontrastów. Opowiadam zresztą o wrażeniu czysto subiektywnym. Ale właśnie *Toccata* Kisielewskiego jest dla mnie swego rodzaju argumentem na rację owego wrażenia, argumentem wysokiej wartości i subtelnego smaku.

Sonatina na fortepian (na 4 ręce) Romana Palestra należy do drugiego okresu twórczości kompozytora. Nie jest to, jak w wypadku *II Kwartetu,* zapowiedź, lecz właśnie jeden ze świadków dotrzymanej zapowiedzi. Używając najpopularniejszego zwyczaju w określaniu formy i treści da się tu powiedzieć, że *Sonatina* wykazuje pełną i stałą równowagę pomiędzy tym, „co" zostało powiedziane a tym, „jak" zostało powiedziane. Byłoby to jednak uproszczenie; owo „jak" przerasta pojęcie formy i, mówiąc ściślej, staje się niewątpliwą „kwalifikacją wewnętrzną". Zresztą wspominałem o tym w związku z *II Kwartetem.* Tylko, że „casus" *Sonatina* jest wypadkiem szczególnym dzięki właściwościom fortepianowej faktury Palestra. Nazwałbym

ową fakturę „orkiestralną" — lecz nie w tym znaczeniu, jak się mówi o fortepianie np. romantycznym i postromantycznym — jest ona bowiem, w optymalnym tej przenośni znaczeniu, swego rodzaju wyciągiem z partytury. W efekcie rozmiar wewnętrzny utworu chwilami zdaje się przekraczać „pojemność" instrumentu. Widać tu pomysł orkiestralny, nadmiar możliwości choćby kolorystycznych, których fortepian prawdopodobnie nie potrafi wypełnić.

Ważniejszą zresztą cechą *Sonatiny* jest owa równowaga, o której powyżej wspomniałem. Widoczna jest najlepiej w skupionym i spokojnym Andante, które jest tematem z dwoma wariacjami. Chodzi bowiem o to, że nawet w formie tak drobnej da się odczytać historię rozwoju Palestra. Odczytanie kierunku ułatwia znana *II Symfonia*. Ale nawet *Sonatina* — jeśli się ją porówna z *II Kwartetem*, pełnym intensywnej walki o nowy wewnętrzny klimat, nawet ona sygnalizuje dokonania, syntezy i krystalizacje. Jest mimo humoru i żartobliwości I i III części obca efektom czy sofizmatom technicznym. Jej wewnętrzny klimat instruuje formę, wszystko jest tu jasne i czyste, ponieważ nawet to, co mogłoby się wydać momentem dekomponującym — „orkiestralność" faktury — dodaje *Sonatinie* wdzięku. Więcej: zdawać by się mogło, że takie niedopatrzenie techniczne zburzy tak wychwalaną przeze mnie równowagę. Tymczasem wewnętrzne znaczenie tej cechy formalnej w ostatecznym swym wyniku zwiększa napięcie i przez „niedomówienia" kolorystyczne, przez pewną suchość wyostrza rytmiczny tok utworu.

Całość jest pozornie drobnym, lecz ważkim dowodem stałego rozwoju Palestra. Wydaje mi się, że to najlepsze słowa jakie da się powiedzieć o artyście. I to w dodatku o artyście, który ma już nie byle jaką pozycję w muzyce współczesnej. Podkreślam: w muzyce współczesnej — nie ograniczonej przymiotnikiem „polska".

Ostatnia chronologicznie pozycja — to dwie *Etiudy* Witolda Lutosławskiego. Ważna jest tu sprawa formy — oczywista w sensie typu kompozycji — etiuda bardzo łatwo może zdemaskować kompozytora: nadanie problemowi technicznemu wagi dzieła sztuki, to trudna próba. Tysiące zapomnianych etiud świadczą o owej trudności dość dobitnie.

Jednak od razu należy wyjaśnić, że Lutosławski pokonał ją, i to w świetny sposób. Pianistyka dzisiejsza stworzyła już taką problematykę techniczną, że dodawanie nowego problemu może łatwo przeróść tzw. ludzkie możliwości. Zresztą etiuda śmiało może być pod tym względem retrospektywna — może syntetyzować doświadczenia swej epoki. Toteż fakt ten, że *Etiudy* Lutosławskiego w zasadzie nie rozpatrują nowego problemu technicznego, jest zrozumiały sam przez się i nie będzie tematem dyskusji.

Pozostaje więc sprawa artystycznej wagi tych kompozycji. I tu nie ma żadnych niepewności, choć muzyka Lutosławskiego reprezentuje typ sztuki zwanej „trudną". Daleko posunięty radykalizm, całkowite wyłączenie elementów pozamuzycznych, ideologiczna „czystość" tej muzyki — oto główne przyczyny rzekomej niekomunikatywności Lutosławskiego. Ale tuż za tak w istocie błahą przeszkodą, której pokonanie jest w końcu tylko sprawą dobrej chęci, ukazuje się talent tak spontaniczny i przekonywujący, że wszystkie „trudności" stają się łatwe.

Etiudy nawiązują zasadniczo do „klasyków" tej formy. A więc: Chopin, Liszt, Skriabin, Szymanowski. Są to zresztą nawiązania z zakresu problematyki technicznej. Ich sens muzyczny również ma swój rodowód. Lecz tu już panuje zasada kontynuacji. Istotnie — *Etiudy* Lutosławskiego to, jak mi się wydaje, więcej niż sprawa jednego narodu czy jednego dwudziestolecia.

Oprócz tych pozycji z fortepianowej literatury pięknej należy jeszcze zwrócić uwagę na wydawnictwa *Pedagogicznej Biblioteki Fortepianowej*. Zawiera ona sześć pozycji: tzw. *Łatwe utwory* W. Łabuńskiego, *Łatwe utwory* Palestra i Perkowskiego, *Gamy i pasaże* na fort. cz. I, *Łatwe utwory* J. Garści i — ostatnia chronologicznie pozycja — zeszyt pod tym samym tytułem Jana S. Bacha. Wybór bardzo staranny i trafny. Widać w nim troskę o zbliżenie ucznia do muzyki współczesnej i o jego kontakt z elementarzem wspaniałej polifonii. Szósty zeszyt — to bardzo słabe *Wariacje* Cz. Marka, jedyna zresztą plamka na *P. B. F.* (Nic dziwnego — 13 wydany utwór *P. W. M.*-u).

VI

Literatura skrzypcowa jest właściwie w całości przeznaczona do celów pedagogicznych z tym, że dzieli się na dział — powiedzmy tak — normalny, utworów wymagających pewnej dojrzałości technicznej, i na dział *Skrzypcowej Literatury Pedago-*

gicznej, analogicznej do *Ped. Bibl. Fort.* O dziale „normalnym" wystarczy wspomnieć powierzchownie. Są to same wznowienia kompozytorów takich jak Młynarski, Wieniawski, Statkowski, Zarzycki itp. — a więc literatura dla średnich i wyższych szkół muzycznych, doskonale zresztą opracowana przez E. Umińską i I. Dubiską.

Jednak należy tu zgłosić pewne zastrzeżenie — dział literatury skrzypcowej stosuje politykę zbyt może tradycyjną. Od razu wyjaśniam, że nie można jej nazwać błędem. Jednak w porównaniu z innymi działami zbyt wiele tu szablonu muzycznego, zbyt wiele utworów efektownych i z pedagogicznego punktu widzenia trafnie dobranych, ale nie spełniających żadnej istotnej funkcji kulturalnej. Zresztą można mieć nadzieję, że zapowiadana na najbliższą przyszłość świetna *Burleska* Artura Malawskiego przełamie „wieniawsko-statkowską" passę.

Skrzypcowa Literatura Pedagogiczna do pewnego zresztą stopnia dementuje mój poprzedni zarzut. Szczególnie ważne są tu *Łatwe Duety* G. Bacewiczówny — elementarz kameralistyki. Tej samej autorki *Concertino* i *Łatwe utwory* uczą dyscyplin słuchania muzyki nowoczesnej. Ta akcja — „unowocześniania" młodzieży — widoczna zarówno w *P. B. F.* jak i w *S. L. P.*, jest szczególnie warta uznania. Musi się absolutnie wyrugować rozdźwięk pomiędzy współczesnym — w istocie anachronicznym — społeczeństwem a współczesną muzyką. Najprostsza zaś droga do celu prowadzi chyba przez dziecięce szkoły muzyczne — jest to właśnie droga, którą wybrało *P. W. M.*

VII

Jedyną pozycją wiolonczelową jest *Poemat* Kazimierza Wiłkomirskiego. Data napisania utworu — rok 1924. Usprawiedliwia ona do pewnego stopnia styl utworu — bardzo „młodopolski", a nawet bliższy może muzyce „Młodej Rosji" niż typowej „Młodej Polsce". Poemat jest zresztą dobrze napisany na fortepian, bardzo dobrze na wiolonczelę. Niestety musi się go uznać za anachronizm — na pewno należy do kompozycyj, które nie wytrzymują długiej próby czasu. Natomiast dobrze się stało, że został wydany. Jest przecież w granicach swej epoki dobrą kompozycją, a wobec braków w polskiej literaturze wiolonczelowej bardzo potrzebnym zdarzeniem.

VIII

Wokalistyka jest reprezentowana wyłącznie przez literaturę chóralną, z tym, że przeważają wydawnictwa związane z problemem tzw. upowszechnienia muzyki. Są to opracowania pieśni ludowych w układzie dostępnym dla chórów świetlicowych, szkolnych itp. — dział świetnie redagowany przez St. Wiechowicza. „Literaturę piękną" reprezentują dwie pozycje: 2 *Motety* Romana Padlewskiego i 5 *Pieśni Ludowych* Andrzeja Panufnika. R. Padlewski zginął żołnierską śmiercią podczas powstania warszawskiego. Był to niewątpliwie jeden z największych talentów kompozytorskich naszego młodego pokolenia. Wydane 2 *Motety* są prawdziwie piękną muzyką — surowe przez świadomą archaizację a równocześnie nowoczesne, bardzo oszczędne i skupione, pełne wewnętrznego napięcia, które — w przenośni — można by nawet nazwać muzycznie religijnym.

Pieśni Ludowe Panufnika należy chyba uznać za jeden z najpiękniejszych liryków polskiej muzyki współczesnej. Napisane są na głos chłopięcy lub chór sopranów (oczywista unisono) z towarzyszeniem 2 fletów, 2 klarnetów i bas-klarnetu, ze stosowaniem w tekście wokalnym autentycznych, ludowych cytatów. Sama metoda jest na pewno metodą niebezpieczną — grozi tu z jednej strony łatwy konwenansik estetyczny, z drugiej zaś strony wulgaryzacja, także nie mająca wspólnego z dobrą sztuką. Wiadomo zresztą, że awans autentycznej ludowości do prawdziwej sztuki udaje się tylko talentom dużego formatu.

Pieśni Panufnika dają za mało materiału do sądów generalizujących, jednak w ich granicach należy przyznać, że Panufnik okazuje się właśnie talentem dużego formatu. Poza pełną czystego liryzmu i prostoty formą jest w nich poważny sens wewnętrzny. *Pieśni* są typową liryką muzyczną, tym bardziej godną uznania, że operuje cytatem z folkloru, opracowanym bardzo po poetycku, bardzo trafnie, spokojnie i oszczędnie.

IX

Dział ostatni — a może nawet najważniejszy — to *Biblioteka Metodyczna dla Szkół Muzycznych*. Liczy ona dopiero dwie pozycje. Ilościowo niewiele. Jednak — pomijając wszystko inne — sam fakt stworzenia podobnego działu jest wobec braków polskiej pedagogicznej literatury muzycznej niezwykle ważnym zdarzeniem. A poza

tym wartość owych dwu pozycji świadczy znowu niezwykle dodatnio o perspektywach tego działu.

Tom I to *Metodyka wykładu nauki o muzyce* St. Łobaczewskiej i K. Wiłkomirskiego — tom II jest *Metodyką nauczania historii muzyki* St. Łobaczewskiej i X. H. Feichta.

„Ideologia pedagogiczna" obu metodyk — nie mówiąc już o bardzo trafnym ujęciu formalnym — ich ładunek naukowy i intelektualny, wyraźna postępowość samej metody, wszystko to składa się na pozycje o pierwszorzędnej wartości. Wydanie tych książek jest jednym z dokumentów powstania nowej myzycznej myśli metodologicznej w Polsce, łączy się ze świetnie pomyślaną reformą szkolnictwa. Więcej: stanowi pewien fakt historyczny: świadczą one najwyraźniej o tworzeniu się istotnych praw własności ze strony polskiej nauki o muzyce do postępu — o ile można już dziś wydawać sąd — do postępu prawdziwie trafnego.

Są to jak na razie pozycje „wyjściowe", początek procesu. Należy tu wspomnieć o tym, że grupa muzyków walcząca o szybkość i jakość tego procesu napotyka na opory ze strony tradycjonalistów i konserwatystów. Nie chcę używać przymiotników obraźliwych. A zatem nie określę po imieniu roli tych drugich. Jedno należy uznać za pewne: zarówno z historycznego jak i z naukowego punktu widzenia jest ona i pomyłką i szkodnictwem.

Nie ulega wątpliwości, że zwycięży zespół dobrej woli i trafnej mądrości: można mieć zaufanie do „szkoły takiej kulturalnej, której punktem centralnym jest *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*. Wystarczy jeden argument — dotychczasowe wyniki pracy tej „szkoły", uprawniają do takiego optymizmu.

Jerzy Broszkiewicz

WYSTAWA MŁODYCH PLASTYKÓW

W latach okupacji, gdy sztuka zeszła u nas do podziemia, myśl młodych plastyków nawiązała do tych kierunków, które, jak się teraz okazuje, doszły i w Paryżu do pełnego wyrazu. W Paryżu z czasów okupacji i w Paryżu po wyzwoleniu zaszły bowiem pewne zmiany w stosunku do tego, co działo się tam przed wybuchem ostatniej wojny. Jedno się tylko nie zmieniło: najbardziej *en vogue* są te same nazwiska malarzy, których wpływ na dalszy rozwój sztuki staje się znamiennym. Dla poprzedniej generacji dzieło Cézanne'a stało się najbardziej ważkim, mimo współczesnych mu innych indywidualności, których oddziaływanie na epokę możemy również stwierdzić (van Gogh, Gauguin). Dla chwili obecnej trzy indywidualności wysuwają się na czoło: Matisse, Bonnard, Picasso.

Gdy się cofniemy myślą o kilka lat wstecz, zwłaszcza w ostatnie lata przed wybuchem wojny, okaże się, że i wtedy chodziło o te same zagadnienia artystyczne, które określają nam wymienieni wielcy artyści. Bonnard, który oznacza niewątpliwie jeden z momentów szczytowych w rozwoju współczesnego malarstwa francuskiego a tym samym europejskiego, zachwycając zarówno oko wytrawnego znawcy jak najbardziej przeciętnego widza — nie wykazuje żadnej przynależności ideowej, jeśli idzie o politykę czy zagadnienia społeczne. Dzieła jego zaliczyłabym raczej do kręgu, w którym decyduje pełnia i dosyt życia, harmonia pozbawiona atmosfery walki i niepokoju.

Twierdzenie takie nie ma celu wartościowania, podobnie jak musimy się zgodzić z faktem, że twórczość Picassa wiąże się ściśle z atmosferą walki i niepokoju, zwłaszcza w dziedzinie polityki. Sztuka stała się narzędziem walki. Hiszpan Picasso protestował malarstwem swoim, zwalczał generała Franco, potępiał wojnę domową w Hiszpanii. Czynił to namiętnie i gwałtownie; idee te stawały się tematami jego obrazów (*Guernica* i cały szereg pokrewnych obrazów). Ale do tych tematów wyrastała nowa forma. Picasso, dawny kubista, twórca tego kierunku, szedł bardziej ku abstrakcji. Formę rozbijał dla ekspresji, umieszczając ją w dwóch wymiarach płaszczyzny.

Na tym polega doniosłość czynu artystycznego Picassa. Gdy dziś słyszy się żale nad izolacją sztuki od życia, słowa te nie mogą się odnieść do twórczości Picassa. Kto był w okresie tuż przed wybuchem wojny w Paryżu, nie mógł przejść obojętnie obok jego dzieł, nowych w formie i o niezmiernie silnej zawartości emocjonalnej. Już wtedy zarysowywała się zdecydowanie przynależność ideowa tego artysty: potępiał faszyzm, przynależał do tych, którzy przygotowywali się do jego wytępienia. Sztuka stała się szermierzem nowych idei zwiastujących ludzkości właściwą drogę. Podkreślam ustawiczną zgodność z jego rozwojem artystycznym; kształt plastyczny, który Picasso nadawał swym ideom, posiadał wartości nowe i odkrywcze.

Zgodzimy się, że w okresie przedwojen-

nym nie brakło ludzi świadomych, którzy zdawali sobie sprawę ze zbliżającego się kataklizmu. Dla mnie ten okres fermentów i wrzenia złowrogich sił stał się zrozumiały przez sztukę. Było to na Wystawie nadrealistów w Paryżu w roku 1938. Poszłam na tę wystawę, którą się cały Paryż emocjonował — spokojna, opanowana, oczytana w literaturze naukowej. Poszłam w przeświadczeniu, że zetknę się z czymś skończonym, zamkniętym w swym wyrazie i rozwoju. Stało się inaczej. Dla *Nike*, na zamówienie dyrektora IPS'u, miałam napisać coś „bardzo paryskiego" — musiałam napisać o tej wystawie. Przezwyciężyłam pierwotne negatywne ustosunkowanie do nadrealizmu; poprzez wartości czysto plastyczne, artystyczne, odczułam drżenie nadchodzącej katastrofy. Dopomógł mi w tym Paul Eluard, jako najbardziej związany z tym kierunkiem. Dopomogły rozmowy kilkugodzinne z nim, z poetą, literatura, którą mi uprzystępnił, oraz dzieła sztuki znajdujące się w jego pracowni.

Nie jest rzeczą przypadku, że świat Hitlera wytępić chciał ten rodzaj sztuki, jak w ogóle *régime* ten zwalczał wszelkie niedogodne mu kierunki artystyczne, które by nie sławiły siły rzeczywistości germańskiej, jako wynaturzone. Wielu nadrealistów i kubistów urządziło w czasie okupacji swój *exodus* do New Yorku, gdzie powstało bardzo żywotne środowisko artystyczne. Ci zaś, co pozostali we Francji, złączyli się z podziemnym ruchem oporu, stali się jego najżywszym motorem.

Z chwilą wyzwolenia przyszła ponowna fala zainteresowania dla kubizmu i nadrealizmu. Kubiści mogli się nawet zdobyć na tak odważny krok jak urządzenie wystawy retrospektywnej od początku swego istnienia, 1907 do 1909, aż do roku 1945. Ten przegląd okazał etapy ewolucji kubizmu. Niektóre z nich już „klasyczne", godne wejść do muzeów, ostatnie — świadczące o narastaniu nowych wartości.

Tak oto wygląda na terenie Paryża ta sprawa, o której mówi się w Krakowie w niektórych kołach jak o przedawnionej i przebrzmiałej, i to w kołach, dla których te hasła i idee w ogóle nigdy nie istniały. Kubizm bowiem wszczął już w swym zaraniu pewien proces, jaki nie daje się tak łatwo wyczerpać. Otworzył przed artystami nowe możliwości, był takim czynem, jak odkrycie perspektywy w malarstwie renesansu włoskiego lub w XIX w. odkrycie przez impresjonistów problemu światła i barw.

Okazuje się też, że całokształt stosunków artystycznych w świecie nie układa się tak jednolicie, jakby się to mogło niejednemu wydawać. W tak różnorodnej atmosferze artystycznej Paryża mieści się dziś doskonale Bonnard obok Picassa. Nikt odpowiedzialny nie pomawia żadnego z nich o zacofanie, pompierstwo czy dekadentyzm. Zresztą malarstwo Bonnarda, podobnie jak i Picassa, w czasie wojny uległo dużym przeobrażeniom. Inna sprawa, to oddziaływanie tych wielkich indywidualności twórczych na epokę im współczesną. Wpływ Picassa na współczesnych w ostatnich okresach przedi powojennych jest faktem niezaprzeczonym. Zresztą wyrazem tych prądów artystycznych nie jest tylko jeden Picasso. Obraz tych wysiłków jest bardzo zróżnicowany i pozostają one pod oddziaływaniem bardzo różnorodnych czynników. O nowych wysiłkach powojennego malarstwa francuskiego dała nam pewne wyobrażenia wystawa, którą oglądaliśmy latem w Warszawie i w Krakowie.

W powojennych stosunkach polskich sytuację artystyczną można by po krótce tak scharakteryzować. Generacja poprzednia, której przodowali Boznańska i Pankiewicz, zeszła przeważnie do grobu. Przedstawiciele przedwojennej Akademii Krakowskiej są dziś dla dalszego rozwoju pozycjami martwymi. Straty sztuki polskiej w czasie wojny są bardzo dotkliwe; zginęli lub pomarli artyści, którzy by dziś mieli zająć pozycje przodujące — Tytus Czyżewski, Wacław Wąsowicz, zmarły przed wojną Zygmunt Waliszewski, a z innych Henryk Wiciński, Osostowicz. Brak też Leona Chwistka, ustawicznie żywotnego w swym rozwoju myślowym. Sztukę polską reprezentują dziś kapiści, Zbigniew Pronaszko, Eugeniusz Eibisch, Kowarski, Rzepiński, Fedkowicz. Nazwiska te oznaczą malarstwo kolorystyczne, u kapistów postimpresjonistyczne. Musimy się z tym pogodzić, że jeszcze przez czas dłuższy dążenia te będą reprezentatywne dla naszych stosunków artystycznych. Decyduje o tym przede wszystkim poziom i powaga wysiłków tych artystów. O artystach przebywających poza granicami kraju w tej chwili trudno jeszcze zdanie wypowiedzieć.

Faktem równie niezaprzeczonym jest, że młode pokolenie polskich plastyków wystąpiło z innymi dążeniami i postulatami. Grupa ich jest bojowo usposobiona i nie pójdzie zapewne na kompromisy. Niezaprzeczony jest też związek z aktualnym malarstwem. Mowa o krakowskiej grupie Młodych Plastyków, których wystawę oglądał Kraków w październiku i listopadzie.

Grupa ta liczy w obecnej chwili dziewięciu artystów o różnym wyrazie plastycznym. Nie posiadają oni jednolitego programu formalnego, który by im narzucał jakąś doktrynę, nie deklarują więc żadnego nowego „izmu". A jednak sztuka ich ma wspólne podłoże ideowe: wyrasta jako reakcja na postimpresjonizm związany z działalnością kapistów. Wyrasta ze świadomej woli dostosowania jej do naszej rzeczywistości, której wielkość i surowość wymaga „ostrego i chwytnego spojrzenia, śmiałego odkrywczego intelektu i konstruktywnej woli".

Poglądy te sformułował teoretyk tej grupy Mieczysław Porębski i jej przywódca ideowy Tadeusz Kantor we wrześniowym numerze *Twórczości*. Przeciwstawienie się postimpresjonizmowi nie stanowi jeszcze czynu rewolucyjnego. Dokonali go już w polskiej sztuce Makowski, Czyżewski, Waliszewski, Wiciński i Osostowicz. Na uwagę zasługuje jednak świadomość młodych artystów i zdefiniowana wola przezwyciężenia naturalistycznego schematu, a konkretyzowania niezależnej rzeczywistości obrazu. Odrzucają wszelką stylizację, stają na gruncie wielkich zdobyczy malarskich kubizmu i abstrakcjonizmu, związani z duchem nowych czasów, zwracają się do przedmiotu rzeczywistości „by go podnieść i pokazać". Tą drogą zamyślają młodzi plastycy dotrzeć do „realizmu", który by się stał wyrazem nowej epoki. Specjalny akcent w wynurzenia Młodych Plastyków wnosi manifestowana chęć oparcia sztuki na nowej bazie socjalnej, która przemówi do świeżych konstruktywnych sił intelektualnych i do młodej, nieuprzedzonej wyobraźni.

Pozostaje skonfrontować wysiłki Młodych Plastyków z ich manifestem.

Dorobek o najbardziej wyrównanym poziomie zaprezentowała Maria Jarema, związana ściśle ze środowiskiem krakowskim. Przebywając w nim stale, umiała zachować swoje credo artystyczne również i przez lata okupacji, gdy ideowo pozostała niemal odosobniona. Kiedyś, gdy Jaremianka zajmowała się rzeźbą i to abstrakcyjną, znajdowała oparcie o silną twórczość Wicińskiego. Skoro jednak zwróciła się tuż przed wybuchem wojny do malarstwa, musiała znaleźć własną drogę. Przeszła niewątpliwie przez dyscyplinę Picassa, który przemówił do jej wyobraźni zwłaszcza przez swój okres około roku 1928. Był to okres Picassa, który tłumaczy się najpełniej w kolorze. Dało to impuls Jaremiance do snucia swych własnych wizji kolorystycznych, opartych o barwy jasne, pozbawione gwałtownych kontrastów. Barwy jej są syntetyczne *(Okrągły stół, Akt I, Koniki)*. Związane z formą, dają w rezultacie kompozycje o dużym pierwiastku dekoracyjności *(Koniki)*. Najciekawsze dla mnie na wystawie są jej *Tancerki*, w których przejawia się linia falista, dekoracyjna, może nieco stylizująca, choć żywa, gdyż nie posiada nic z oschłości manieryzmu. Linia ta charakterem swym przypomina niepokój secesji. Jest ona czymś nowym w malarstwie Marii Jaremy i bardzo zastanawia, gdyż w innym charakterze widzieliśmy coś podobnego u Fougerona, od którego przejął ją i Kantor w obrazie *Prasowaczka*. Jaremianka natomiast uczyniła to raczej niezależnie.

Artystka wystawiła też większą ilość szkiców, rysunków i gwaszów. Związek ze współczesną sztuką francuską jest w nich niewątpliwy, ale Jaremianka umie brać to co jej potrzebne z dużym wdziękiem i smakiem. Niektóre szkice świadczą o jej świadomych poszukiwaniach formalnych, w innych znać bezpośrednie, tematyczne nawiązanie do życia. Gwasze są również pełne świeżości i mówią o ilustracyjnym talencie Jaremianki. Tak więc Maria Jarema, która po raz pierwszy wystąpiła z wystawą retrospektywną swych prac, zajęła od razu mocną i dobrą pozycję w sztuce najnowszej.

Indywidualnością bojową grupy jest Tadeusz Kantor, który już w czasie okupacji stał się punktem oparcia Młodych; zarazem pokazał też swą silną indywidualność na terenie teatru jako inscenizator *Powrotu Odysa* i *Balladyny*. W malarstwie znajduje się w ustawicznym rozwoju. Punktem wyjścia stał się dla niego kubizm i sposób jego adaptowania określa jego fazy rozwojowe. Jeszsze we wrześniu 1945 pozostawał Kantor w zależności od kubizmu. Później twórczość jego nagle się ożywiła i dał wtedy szereg kompozycji związanych z *Gołębiarzami*, bardzo udałych i świeżych, w których, mimo pewnych analogii do Rouaultau a może Makowskiego, zdradza własną indywidualność. I to nie tyle w zawartości emocjonalnej, co właśnie w wartościach czysto kolorystycznych. Musimy się z tym pogodzić, że istnieje inne, nieimpresjonistyczne rozwiązanie tego zagadnienia. Wystawa francuska dała Kantorowi impuls do przerzucenia się na inne problemy. Problemem głównym stała się konstrukcja formalna, powiązanie kształtów w całość bardzo zwartą i zorganizowaną, przy czym opiera się jeszcze częściowo o kubizm *(Praczka)*. W swych poszukiwaniach akcentuje jednak artysta obecność przedmiotu, którego realne istnienie jest stale podkreślane: *Kobieta w drzwiach, Pracująca,*

Sprzedający. Przez lapidarność formy znaczenie przedmiotowe motywu obrazu nabiera pewnej sugestywności.

Kantor zaznacza się jednak przede wszystkim w poszukiwaniach formalnych. Obraz *Kobieta w drzwiach* — to śmiałe operowanie dużymi płaszczyznami barwnymi dla zaznaczenia głębi. Obraz ten jest bardzo jednolity, podczas gdy w kompozycji *Sprzedający* białe pasmo od góry stanowi dziurę i przecina bez uzasadnienia płótno. W *Kobiecie z dzieckiem*, który to obraz wiąże opinia krakowska z wpływem Gischii, nawiązuje raczej wyraźnie do pewnych poszukiwań Picassa. Widzę pewną chęć geometryzowania formy, pragnienie abstrakcji. Otrzymaliśmy więc w obrazach Kantora bardzo istotne osiągnięcia. Nastąpiło zespolenie form określonych i absolutnych z materialnością zjawisk. W dziedzinie kolorystycznej artysta porzucił chropawą powierzchnię i przeszedł do dużych lśniących płaszczyzn o zróżnicowanym natężeniu.

Bardziej związany z doktryną kubistyczną pozostał Jerzy Skarżyński. Daje on w obrazach kompozycje dobrze przemyślane, natomiast w rysunkach zbytnio ulega jednemu z okresów Picassa. Nuży to tym bardziej, że już takie same rysunki pokazał na wystawie wrześniowej.

Grupa Młodych Plastyków wnosi jednak i inne elementy. Dwie silne indywidualności stanowią niewątpliwie Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski, aczkolwiek są najmłodsi wiekiem w tej grupie. Idą swoimi drogami i rezygnują na razie z olśniewających efektów na rzecz powagi i skupienia. Brzozowski nie uznaje problemu formalnego jako takiego. Powodowany jest pobudkami wewnętrznymi i dlatego zapewne zdobywa tak ładne osiągnięcia. Malarstwo jego jest z ducha humanistyczne. Artysta posiada dużą wrażliwość, bardzo ożywione życie uczuciowe i intelektualne i ze swoich przeżyć chce coś ujawnić, utrwalić. Stąd temat w jego malarstwie.

Jako praktykujący katolik zajmuje się tematami religijnymi. Świadczy o tym bardzo ekspresyjny obraz *Chrystus*. Ale cały wdzięk osobowości Brzozowskiego przejawia się w jego kompozycji *Wagon*. W jakimś przedziale kolejowym coś się dzieje, kobieta siedzi na ławie, ktoś leży, a mężczyzna stoi, by ściągnąć walizkę z półki. Odbywa się jakaś akcja, wiąże się kontakt między tymi ludźmi, a to wszystko wyrażone w sposób malarski. Niewątpliwy realizm, gdyż zupełna czytelność kształtów, w których znać jednak przejście przez nowoczesną dyscyplinę. Ponadto kolor — zupełnie świeże ujęcie tego problemu jako zapowiedź talentu Brzozowskiego. Coś jakby oparcie o starych mistrzów, ale bez bezpośredniej analogii, przy zupełnym tchnieniu nowoczesności. Obraz posiada partie doskonale malowane, chociaż w całości znać jeszcze pewną nieporadność w rozwiązaniu kompozycji, ale nie kolorytu.

Nowosielski Jerzy całą uwagę skupia na zagadnieniu formy, z wyłączeniem kubizmu i abstrakcjonizmu. Forma istnieje dla niego w związkach z konkretnym kształtem, ale obie współmiernie uproszczone, sprowadzone do elementarnych kształtów i zarysów. Podobnie kolor, którego nie rozprasza, a ujmuje w jego istocie. Stąd monumentalność i lapidarność, jaka niekiedy przywołuje nam wspomnienie *quattrocenta*. Kształty Nowosielskiego są przestrzenne, gdyż artysta umieszcza je na tłach przeważnie pustych i rozległych, a przez odpowiednie ustawienie ustala pewne relacje, które dają właśnie efekty wgłębne. Malarstwo Nowosielskiego jest poważne, skupione i rokuje też nadzieje.

Inny akcent wnosi Kazimierz Mikulski. Związać go można z nadrealizmem; jego pełna humoru kompozycja *Tragedia rodzinna* posiada wszelkie elementy nadrealizmu, choć nie widzę bezpośredniej zależności od jakiegoś określonego artysty z wyjątkiem jednego rysunku pozostającego pod wyraźnym wpływem Juana Miro. Ale Mikulski jest przede wszystkim rasowym malarzem, którego raduje układ barwny płaszczyzn na obrazie; *Handlarz ryb*, *Kobiety w jesieni* Mikulskiego zaliczyłabym również do najbardziej pozytywnych przejawów w malarstwie tej grupy.

Jadwiga Maziarska zbliża się raczej do ekspresjonizmu. Dobra jest jej *Szwaczka*. W *Muzykantkach* natomiast dyskutowałabym koloryt (niebieski w tle jest zbyt rażący). W stosunku do poprzedniej wystawy znać jednak pewien rozwój u artystki.

Ela Rosenstein zaciekawia znowu ujęciem tematu, który umie uzgodnić z nowoczesną formą.

Na koniec pozostaje omówienie obrazów Bogusława Szwacza, który stał się przyczyną ujemnej w pewnych kołach opinii o wyczynach Młodych Plastyków. Otóż mówi się o nich zupełnie niekiedy otwarcie, że twórczość ich ukształtowała się bezpośrednio pod wpływem obrazów, które niedawno oglądaliśmy w Pałacu Sztuki na wystawie malarstwa francuskiego. Wpływowi temu mieli się poddać bez głębszego zastanowie-

nia, po prostu z chęci szybkiego naśladownictwa. Że tak nie jest, o tym później. Prawdą natomiast jest, że Szwacz postąpił zbyt pochopnie i uległ entuzjazmowi, którego nie zdołał rozumowo opanować. Każdy obraz tego skądinąd zdolnego młodego malarza jest po prostu wynikiem transponowania obcych elementów i to bez należytego ich zgłębienia.

Czyż może przekonać artysta, który w każdym obrazie jest po prostu reminiscencją jakiegoś prototypu? *Pietà* Szwacza jest połączeniem elementów z dwóch obrazów Fougerona, *Sortowniczka* i *Trykociarka* to samo plus Kulisiewicz w tle. Natomiast inne obrazy są żywą transpozycją różnych wielkich dzieł sztuki zachodniej. *Bizony* są związane z *Niebieskimi Końmi* Franza Marca (tylko na różowo), *Don Kiszot* zbyt żywo przypomina jeden z dawniejszych okresów Chirica. A szkoda, gdyż kilka studiów Szwacza, a zwłaszcza jego obraz *Dziewczynka*, mówią o pewnych możliwościach rozwojowych. To przeobrażenie się artysty jest zresztą zgoła nieoczekiwane, gdyż dotychczasowe usiłowania Szwacza zmierzały raczej w kierunku malarskości i światłocienia.

Sama wystawa francuska była w naszych warunkach artystycznych niewątpliwie poważnym wydarzeniem i w pewien sposób oddziałała na niektóre próby Młodych Plastyków. Przede wszystkim jednak, zwalczani do tej chwili na terenie Krakowa przez pewne oficjalne czynniki w malarstwie, poczuli wreszcie oparcie i nabrali rozmachu. Większość bowiem z omawianych artystów już od pewnego czasu realizuje te a nie inne ideały. Zważmy, że wiek ich waha się w granicach od 20 — 30 lat. Przystąpiła zaś ostatnio do tej grupy Maria Jarema, której nazwisko posiada już ustalony dźwięk. Grupa skupiona dokoła Tadeusza Kantora ma już za sobą jedną wystawę na terenie Krakowa: we wrześniu 1945. Co prawda wystawa ta nie odbyła się w Pałacu Sztuki, gdzie ich nie dopuszczono, a w Domu Literatów, którzy ich życzliwie przygarnęli. Grupa Młodych Plastyków musiała więc niejedną przeszkodę pokonać i zwalczać opory.

Czyżby więc rzeczywiście rewolucja młodych, światoburczych artystów? Wystąpienie Młodych Plastyków może być czynem rewolucyjnym chyba tylko dla tych, którzy dotychczas ignorowali wielki dorobek nowoczesnej myśli plastycznej. Inni znów kwestionują słuszność tych poczynań, widząc w nich właśnie nawiązanie do aktualnych, na zachodzie prądów, które wydają im się już przebrzmiałe.

Powtarzanie ustalonych już gdzie indziej wartości nie może być nazwane czynem twórczym. Inna zaś sprawa, gdy nawiązuje się do istotnych dla pewnej epoki dążeń, które wszak nie są tylko poszukiwaniem samej tylko formy, polegającej na jakiejś deformacji rzeczywistości. Stajemy u progu nowej epoki — sztuka na razie zrezygnowała z uroczystych manifestów obwieszczających światu jakąś nową doktrynę, co było tak częstym zjawiskiem w okresie międzywojennym. Jesteśmy świadkami innego zjawiska. Pod adresem plastyki padają programowe postulaty, życie niecierpliwie domaga się swych praw, rzeczywistość nowa chce być uwzględniona. Słyszy się wołanie o realizm, mówi się o humanizacji sztuki — niewątpliwie w sztuce musi się to odbić.

Jak jednak sztuka na to zareaguje? Na to pytanie nie mamy jeszcze odpowiedzi. Jedno jest pewne: puste estetyzowanie nie wystarcza. Impresjonizm ze swymi pochodnymi należy zasadniczo do epoki minionej. Nie przekreśla to znaczenia malarstwa kolorystycznego, ale równocześnie narastają nowe dążności, które chcą uzmysłowić to, co nurtuje i poprowadzi do dnia jutrzejszego. Czy na drodze którą obrali Młodzi Plastycy zdołają oni dokonać tego czynu? Odpowiedź też musi pozostać w zawieszeniu. Bo nowa formuła malarstwa nie zawrze się na pewno w żadnej z istniejących. I każdy kto szuka, chociażby wkraczał na szlaki już deptane i przetarte, zasługuje na uwagę. A młodzi Plastycy szukają na pewno.

Helena Blumówna

SPROSTOWANIE

W sztuce *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, zamieszczonej w niniejszym zeszycie, na str. 23, w. 1, zamiast *progu* ma być *drogi*.

DALSZE WYPOWIEDZI W ANKIECIE „JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA" W ZESZYCIE LUTOWYM

WYKAZ TREŚCI

Str.

JERZY SZANIAWSKI: Dwa teatry 5
STEPHEN VINCENT BENÉT: Litania za ofiary dyktatur 37
JERZY ZAGÓRSKI: Zawodzenie nad więzieniem mamertyńskim 42
JAN PARANDOWSKI: Alchemia słowa 46
WITOLD WIRPSZA: Ogień, Medytacja, Poetom snu, Poetom jawy 63
ARTUR SANDAUER: Konstruktywny nihilizm. Zarys poetyki Pawła Valéry . . . 68
TADEUSZ DOBROWOLSKI: Uwagi o rozprawie na temat budowy obrazu . . . 79

SPRAWY I TROSKI: JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

MARIA DĄBROWSKA 102
JAN DOBRACZYŃSKI 106
BOLESŁAW DUDZIŃSKI 112
STEFAN KISIELEWSKI 115

SPRAWOZDANIA

WILHELM MACH: Człowiek w czasie nieludzkim 121
KAZIMIERZ WYKA: Ludzie stąd 139
JÓZEF MAŚLIŃSKI: Na tropach osaczającej rzeczywistości 143

NOTY

JERZY BROSZKIEWICZ: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 146
HELENA BLUMÓWNA: Grupa młodych plastyków 152

SPIS TREŚCI

MIESIĘCZNIKA „TWÓRCZOŚĆ"

ZA IV KWARTAŁ 1946

(PAŹDZIERNIK — GRUDZIEŃ 1946)

(cyfry rzymskie oznaczają zeszyt, cyfry arabskie stronicę)

PROZA

FILIPOWICZ KORNEL: Krajobraz, który przeżył śmierć . . . . . X, 69
JAROCHOWSKA MARIA: Dwie śmierci doktora Nowaka . . . . . XI, 32

DRAMAT

FLUKOWSKI STEFAN: Chwila królewskiej niemocy . . . . . X, 23
SZANIAWSKI JERZY: Dwa teatry . . . . . XII, 5

POEZJA

BENÉT STEPHEN VINCENT: Litania za ofiary dyktatur . . . . . XII, 37
BŁOK ALEKSANDER: * * * („Godzin i dni") . . . . . XI, 66
„ „ Nad jeziorem . . . . . XI, 63
„ „ * * * („Nad wysoką płomienisz się górą") . . . . XI, 68
„ „ * * * („Rośnie nocy tajemnica") . . . . . XI, 67
„ „ * * * („W dni te żółte") . . . . . XI, 67
„ „ * * * („Życie mi tchnęło") . . . . . XI, 68
ELIOT THOMAS STEARNS: Jałowa ziemia . . . . . X, 5
„ „ „ Próżni ludzie . . . . . X, 20
MARCZAK-OBORSKI STANISŁAW: Wiersz o jeżu . . . . . X, 67
„ „ Żelazny wiersz . . . . . X, 66
OŻÓG JAN BOLESŁAW: Do ślubu . . . . . X, 65
„ „ „ Wiosenna noc . . . . . X, 64
„ „ „ Wydumajcie . . . . . X, 64
PIĘTAK STANISŁAW: Gwiazdy . . . . . X, 62
„ „ M. przeszła ulicą . . . . . X, 62
„ „ Stare Miasto w Warszawie 1945 . . . . . X, 63
WIRPSZA WITOLD: Medytacja . . . . . XII, 64
„ „ Ogień . . . . . XII, 63
„ „ Poetom jawy . . . . . XII, 66
„ „ Poetom snu . . . . . XII, 66
ZAGÓRSKI JERZY: Zawodzenie nad więzieniem Mamertyńskim . . . . . XII, 42

PAMIĘTNIKI, WSPOMNIENIA, DOKUMENTY

BŁOK ALEKSANDER: Wyjątki z artykułów, pamiętników i listów . . . . XI, 69
DĄBROWSKA PELAGIA: Pamiętnik . . . . . XI, 9
GERMAN JULIUSZ: Tadeusz Pawlikowski . . . . . X, 156
„ „ Gabriela Zapolska . . . . . X, 150
NOAILLES (DE) ANNA: Spotkania z Paderewskim . . . . . X, 142
SAWICKI JERZY: Przemówienie końcowe przed Najwyższym Trybunałem Narodowym w sprawie przeciwko Arturowi Greiserowi . . . . . X, 83
SZARLITT BERNARD: Tragiczny los Kazimierza Tetmayera . . . . . X, 147

ANKIETA: JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

DĄBROWSKA MARIA . . . . . XII, 102
DOBRACZYŃSKI JAN . . . . . XII, 106
DUDZIŃSKI BOLESŁAW . . . . . XII, 112
KISIELEWSKI STEFAN . . . . . XII, 115

ROZPRAWY

BOROWY WACŁAW: O „Godach życia" Dygasińskiego . . . . . XI, 97
DOBROWOLSKI TADEUSZ: Uwagi o rozprawie na temat budowy obrazu . . XII, 79
IRZYKOWSKI KAROL: Materia poetica . . . . . X, 102
MICIŃSKA HALINA: Dla domu . . . . . XI, 45
MICIŃSKI BOLESŁAW: Odpowiedź na list Francesca, obywatela rzymskiego . . X, 122
MIŁOSZ CZESŁAW: List pół prywatny o poezji . . . . . X, 122
PARANDOWSKI JAN: Alchemia słowa . . . . . XII, 46
SANDAUER ARTUR: Konstruktywny nihilizm. Zarys poetyki Pawła Valéry . . XII, 68
VERCORS: Odczyt dla Amerykanów . . . . . XI, 52
WYKA KAZIMIERZ: „Wędrowny sztukmistrz" . . . . . X, 129
ZAWODZIŃSKI KAROL WIKTOR: Aleksander Błok — wieszczem swojego narodu . . . . . XI, 79

SPRAWOZDANIA, ARTYKUŁY, NOTY

BLUMÓWNA HELENA: Grupa młodych plastyków . . . . . XII, 152
BOROWY WACŁAW: Shelleyanin polski sprzed wieku . . . . . X, 173
BROSZKIEWICZ JERZY: Polskie Wydawnictwo Muzyczne . . . . . XII, 146
HULEWICZ JAN: Wznowienie „Polskiego Słownika Biograficznego" . . . . XI, 156
KONARSKI WŁADYSŁAW: Na marginesie „Pamiętnika" Stefana Jaracza . . XI, 171
KRZYŻANOWSKA EWA: Czytelnik — a bohater utworu literackiego . . . XI, 115
LICHAŃSKI STEFAN: „Ten zapach domu i śpiew maleńkich rzeczy" („Urodzony w źdźble" J. Frasika) . . . . . XI, 145
ŁOPATYŃSKA LIDIA: Motyw literacki . . . . . XI, 127
MACH WILHELM: Człowiek w czasie nieludzkim („Czas nieludzki" S. Otwinowskiego) . . . . . XII, 121
MAKOWIECKA ZOFIA: Powrót do książek . . . . . XI, 124
MAŚLIŃSKI JÓZEF: Na tropach osaczającej rzeczywistości („Święta kulo" J. Putramenta) . . . . . XII, 143
MICHALSKI HIERONIM E.: „Czas odnaleziony" Mieczysława Jastruna („Rzecz ludzka" M. Jastruna) . . . . . X, 164
MIKUCKA ANIELA: O Instytucie Badania Czytelnictwa . . . . . XI, 114
„ „ Poczytność a wartość literacka „W pustyni i w puszczy" Sienkiewicza . . . . . XI, 121
NATANSON WOJCIECH: „Żeglarz" Szaniawskiego . . . . . XI, 168
NOWAKOWSKI JAN: Ferdydurke w cieniach grozy („L'univers concentrationnaire" Rousseta) . . . . . XI, 157
PREGERÓWNA JANINA: Na nowym wydaniu „Granicy" („Granica" Z. Nałkowskiej) . . . . . X, 167
PROMIŃSKI MARIAN: Książki pierwszej pomocy („Dywizjon 303" i „Dziękuję ci, kapitanie" A. Fiedlera) . . . . . XI, 152
RÓŻYCKA JADWIGA: Elementy widowiska w teatrze lalek i próba ich związania . . . . . XI, 142
SREBRNY STEFAN: „Orfeusz" Anny Świrszczyńskiej w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu . . . . . XI, 164
SZLETYŃSKI HENRYK: Zagadnienie krytyki teatralnej . . . . . XI, 135
SZYFMAN FRANCISZKA: Pelagia Jarosławowa Dąbrowska . . . . . XI, 5
URBAŃCZYK STANISŁAW: Bartłomiej Paprocki zweryfikowany . . . . XI, 169
VOGLER HENRYK: Dwa dokumenty („Z barykady w dolinę głodu" M. Rusinka, „Listy spod morwy" G. Morcinka) . . . . . XI, 149
W. T. i W. M.: Paderewski i Anna de Noailles . . . . . X, 175
WYKA KAZIMIERZ: Ludzie stąd („Ludzie stamtąd" M. Dąbrowskiej) . . . XII, 139
ŻYLIŃSKA JADWIGA: Perspektywy powieści w Anglii powojennej . . . XI, 162

SPIS ILUSTRACJI

za rok 1946

(cyfry rzymskie oznaczają zeszyt, cyfry arabskie stronicę)

BOZNAŃSKA OLGA: Portret Marii Konopnickiej . . . . . III, 80
„ „ Portret p. Teisseyre (1903) . . . . . III, 81
„ „ Portret rzeźbiarza Zbigniewicza (1938) . . . . III, 128
CYBIS Jan: Indyki (Salon wiosenny w Warszawie) . . . . . VII-VIII, 207
MARCZYŃSKI ADAM: Kobieta przy stole (Salon wiosenny w Warszawie) . VII-VIII, 195
MASIAK FRANCISZEK: Głowa (Salon Wiosenny w Warszawie) . . . VII-VIII, 231
MUZEUM ŚLĄSKIE. Jedna z sal działu sztuki kościelnej . . . . . I, 64
„ „ Henryk Rodakowski: Portret siostry artysty (fragment) I, 65
„ „ Gmach Muzeum Śląskiego w Katowicach (rozebrany przez Niemców) . . . . . I, 144
„ „ Jedna z sal działu etnografii śląskiej z okazami kultury materialnej . . . . . I, 145
PANKIEWICZ JÓZEF: Dziewczynka w czerwonej sukience. Olej, r. 1897 V, 21
„ „ Kościół Beginek w Brugii. Akwarela, r. 1903 . . V, 43
„ „ Martwa natura. Olej, około r. 1930(?) . . . . V, 95
„ „ Martwa natura. Olej, r. 1909 . . . . . V, 103
RODAKOWSKI HENRYK: Portret siostry artysty, fragment (Muzeum śląskie) I, 65
RZEPIŃSKI CZESŁAW: Pejzaż (Salon Wiosenny w Warszawie) . . . VII-VIII, 217
WALCZOWSKI FRANCISZEK: Uczta u Kurcewiczów w Rozłogach („Ogniem i mieczem“) . . . . . VI, 13
„ „ Pojedynek Wołodyjowskiego z Bohunem („Ogniem i mieczem“) . . . . . VI, 13
„ „ Śmierć Horpyny w Czortowym Jarze („Ogniem i mieczem“) . . . . . VI, 69
„ „ Skrzetuski u króla w Toporowie („Ogniem i mieczem“) . . . . . VI, 87
„ „ W Pacunelach („Potop“) . . . . VI, 95
„ „ „Basia uderzyła go (Azję) jak gromem głownią pistoletu między oczy“ („Pan Wołodyjowski“) . . . . . VI, 103
WOLFF JERZY: Czytająca (Salon wiosenny w Warszawie) . . . . .
WYSZESŁAWCEW: Tadeusz Łada-Zabłocki (1812(?)-1847) . . . . . III, 129

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“, Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Kolegium redakcyjne: Leon Kruczkowski i Jan Wiktor.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.

Cena zeszytu 65 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego“). Prenumerata kwartalna 210 zł, półroczna 420 zł.

CZYTELNIK